HORS-SÉRIE Le Monde

Réviser son bac avec Le Monde

FRANÇAIS 1re

Nouveaux programmes

TOUTES SÉRIES

L'ESSENTIEL DU COURS

- Des fiches synthétiques
- Les points clés du programme
- Les définitions clés
- Les repères importants

DES SUJETS DE BAC

- 12 sujets commentés
- L'analyse des sujets
- Les problématiques
- Les plans détaillés
- Les pièges à éviter

DES ARTICLES DU *MONDE*

- Des articles du *Monde* en texte intégral
- Un accompagnement pédagogique de chaque article

UN GUIDE PRATIQUE

- La méthodologie des épreuves
- Astuces et conseils

Hors-série Le Monde, avril 2012
M 05257 - 1 H - F: 7,90 € - RD

rue des écoles

En partenariat avec MAIF
ASSUREUR MILITANT

Réviser son bac avec Le Monde

Français 1re, toutes séries

Une réalisation de rue des écoles

Avec la collaboration de :

Alain Malle

Valérie Corrège

En partenariat avec MAIF ASSUREUR MILITANT

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Comment optimiser vos révisions et être sûr(e) de maîtriser
en profondeur les thèmes et les enjeux du programme de français ?
Le jour du bac, comment rendre une copie qui saura faire toute la différence
et vous assurer la meilleure note possible ?

Pour vous y aider, voici une collection totalement inédite !
Elle est la première et la seule à vous proposer – en plus des révisions
traditionnelles – d'étoffer vos connaissances grâce aux articles du *Monde*. Citations, pistes de réflexion,
arguments, exemples et idées clés :
les articles sont une mine d'informations à exploiter pour enrichir
vos dissertations et vos commentaires. Très accessibles,
ils sont signés, entre autres, par Pierre Assouline,
Philippe Sollers, Yves Bonnefoy (entretien), Robert Solé, Michel Contat, etc.
Inspirée de la presse, la mise en pages met en valeur
l'information et facilite la mémorisation des points importants.
Sélectionnés pour leur pertinence par rapport à un thème précis
du programme, les articles sont accompagnés :

- de fiches de cours claires et synthétiques, assorties des mots clés
et repères essentiels à retenir ;
- de sujets de bac analysés et commentés pas à pas
pour une meilleure compréhension.

Sans oublier la méthodologie des épreuves et les conseils pour s'y préparer.

En partenariat avec MAIF
ASSUREUR MILITANT

Complétez vos révisions du bac sur www.assistancescolaire.com :
méthodologie, fiches, exercices, sujets d'annales corrigés... des outils gratuits et efficaces
pour préparer l'examen.

Édité par la Société éditrice du Monde
80, boulevard Auguste Blanqui – 75013 Paris
Tél : +(33) 01 57 28 20 00 – Fax : + (33) 01 57 28 21 21 –
Internet : www.lemonde.fr
Président du Directoire, Directeur de la publication : Louis Dreyfus.
Directeur de la Rédaction : Erik Izraelewicz – Editeur : Michel Sfeir
Imprimé par Grafica Veneta en Italie
Commission paritaire des journaux et publications : n°0712C81975
Dépôt légal : avril 2012.
Achevé d'imprimer : avril 2012

Numéro hors-série réalisé par Le Monde
© Le Monde – rue des écoles, 2012

SOMMAIRE

LE PERSONNAGE DE ROMAN, DU XVII^E SIÈCLE À NOS JOURS **p. 5**
chapitre 01 – Définition(s) et évolution du genre romanesque du XVII^e siècle à nos jours p. 6
chapitre 02 – Le personnage de roman : du héros à l'anti-héros p. 12
chapitre 03 – Personnage romanesque et vision(s) du monde p. 18

LE TEXTE THÉÂTRAL ET SA REPRÉSENTATION, DU XVII^E SIÈCLE À NOS JOURS **p. 25**
chapitre 04 – L'évolution des formes théâtrales depuis le XVII^e siècle p. 26
chapitre 05 – Le théâtre et la question de la mise en scène p. 32

ÉCRITURE POÉTIQUE ET QUÊTE DU SENS, DU MOYEN ÂGE À NOS JOURS **p. 39**
chapitre 06 – Place et fonction du poète au fil des époques p. 40
chapitre 07 – Versification et formes poétiques p. 46
chapitre 08 – L'écriture poétique : redécouvrir la langue, redécouvrir le monde p. 52

LA QUESTION DE L'HOMME DANS LES GENRES DE L'ARGUMENTATION, DU XVI^E SIÈCLE À NOS JOURS **p. 59**
chapitre 09 – Les formes de l'argumentation p. 60
chapitre 10 – La réflexion sur l'homme à travers les textes argumentatifs p. 66

ENSEIGNEMENT DE LITTÉRATURE – PREMIÈRE L **p. 75**
chapitre 11 – Vers un espace culturel européen : Renaissance et humanisme p. 76
chapitre 12 – Les réécritures, du XVII^e siècle à nos jours p. 82

LE GUIDE PRATIQUE **p. 89**

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

LE PERSONNAGE DE ROMAN, DU XVII^{E} SIÈCLE À NOS JOURS

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

REPÈRES

Aux sources du genre : de l'auditeur au lecteur.

• Le terme « roman » a été utilisé pour la première fois au Moyen Âge, pour désigner un récit littéraire, généralement écrit en vers, rédigé en « roman » (en langue « vulgaire ») par opposition au latin. C'est cette forme du « roman » que troubadours et trouvères utilisent pendant tout le Moyen Âge, afin de raconter les exploits des chevaliers. Le récit écrit n'est alors qu'un support pour la mémoire, puisque la littérature est profondément orale : ses destinataires sont des auditeurs et non pas, comme aujourd'hui, des lecteurs. Cette littérature s'adresse d'ailleurs à un public restreint, celui des seigneurs et de leur cour.

• À travers ses romans (*Le Conte du Graal, Le Chevalier à la charrette*, etc.), l'un des auteurs les plus célèbres de cette période, Chrétien de Troyes, a ainsi su créer un genre narratif – enchaînant des épisodes suivis mais aussi entrelaçant différentes « histoires » – célébrer les exploits d'hommes valeureux dans un temps légendaire et mettre en relief les éléments culturels et religieux du XIIIe siècle. Ces trois aspects sont, précisément, les orientations qui guident, aujourd'hui encore, notre perception du « roman ». En effet, nous sommes attentifs à la façon dont chaque auteur module les spécificités du genre romanesque, au « héros » – motif central du roman – et enfin à la vision du monde qui transparaît à travers l'œuvre.

• Au XVIe siècle, grâce à la diffusion de l'imprimerie, le roman bénéficie d'un public plus large qui devient lecteur plus qu'auditeur. Les œuvres majeures sont les romans satiriques de Rabelais (*Pantagruel,* 1532, *Gargantua*, 1534, suivis de trois autres *Livres*) qui traitent dans un registre burlesque les thèmes majeurs de l'humanisme : éducation, religion, guerre.

Définition(s) et évolution du genre romanesque du XVIIe siècle à nos jours

Le roman a connu des formes et une reconnaissance variables entre le XVIIe siècle et notre époque. Quelles sont les sources du genre romanesque ? Quelles ont été les grandes étapes de son évolution ?

XVIIe siècle : du roman pastoral au roman d'analyse

Avec la Renaissance, les divertissements de Cour, les modes et les comportements se transforment : les spectacles et les arts remplacent ainsi peu à peu les tournois et autres jeux du Moyen Âge où la violence primait. Apparaît alors le **roman pastoral**, genre illustré par **Honoré d'Urfé** (*L'Astrée*) ou **Madeleine de Scudéry** (*Clélie*). Il met en scène, dans un territoire imaginaire, des personnages en habits de bergers ou de nymphes dont toute la vie est tendue vers l'amour et l'harmonie. Leurs parcours amoureux donnent des **récits très longs**, fondés sur le détail des émotions et des progrès faits par les protagonistes sur la « Carte du Tendre ». Cependant, ce type de romans, malgré son succès, se trouve **discrédité**. En effet, les personnages semblent d'une **perfection peu crédible** et l'atmosphère est ressentie comme **trop idyllique**.

Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette (1634-1693), auteur du premier « roman psychologique ».

Le **roman d'analyse** est un autre genre très en vogue au XVIIe siècle. *La Princesse de Clèves*, de **Mme de La Fayette**, en est une parfaite illustration. Chef-d'œuvre du classicisme et du « roman d'analyse » ancré dans l'histoire récente (et non plus dans une Antiquité lointaine ou une histoire de légende), avec des personnages inspirés de personnes réelles, le roman évoque, dans une **langue très pure**, les troubles de la passion amoureuse dont il restitue les plus fines nuances.

Au XVIIe siècle, le roman est varié dans ses formes comme dans ses codes, et a un lectorat divers. Cependant certains points communs se dégagent : la **narration d'épisodes centrés autour de personnages** que le lecteur suit dans leur parcours ; **une prose au service de l'action** et de **la peinture des sentiments**.

XVIIIe siècle : l'essor du roman épistolaire

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, et tout au long du XVIIIe siècle, le **roman par lettres** se développe et connaît un grand succès.

La forme épistolaire permet à l'auteur de **jouer sur les frontières entre réalité et fiction**. Plusieurs de ces romans se présentent ainsi comme un échange réel de lettres, dont l'auteur affirme alors n'être que le découvreur et l'éditeur. Cela permet, bien sûr, de **contourner la censure ou la condamnation** (pour immoralité ou irréligion), mais cela offre également la possibilité de faire entrer plus facilement le lecteur dans un univers dont il pense qu'il est « vrai ».

En outre, le roman a **autant de narrateurs qu'il y a de personnages** écrivant les lettres. De ce fait, des points de vue divergents sur un même épisode se confrontent, et le lecteur a le plaisir de saisir les incompréhensions, de comparer les perceptions de chacun, comme s'il observait les faits selon une multiplicité d'angles.

Portrait de Montesquieu, 1728 (Musée national du château de Versailles).

Portrait de Jean-Jacques Rousseau par Alain Ramsay, 1766.

XIXe siècle : le triomphe du roman réaliste

À la suite des Lumières, mais également sous l'influence du développement industriel et de l'essor de la bourgeoisie, le roman connaît, au XIXe siècle, un grand succès et s'oriente majoritairement vers une **représentation fidèle de la réalité sociale** sans se limiter à la classe dirigeante.

Le mouvement littéraire du **réalisme** s'attache ainsi à **décrire scrupuleusement les faits et gestes de personnages issus du « peuple » ou du « grand monde »**.

Dans la même lignée, le **naturalisme** poursuit cette ambition mais avec un aspect scientifique plus marqué. Pour Zola, **le roman doit être une sorte de « laboratoire »** grâce auquel on peut étudier les comportements humains, les révéler voire les dénoncer.

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

• **Le Zola bâtisseur d'Henri Mitterand** p. 10
(Michel Contat, 21 décembre 2001)

• **Émile Zola, solitaire et solidaire** p. 10-11
(Michel Contat, 27 septembre 2002)

Vers le contemporain

Aux XXe et XXIe siècles, le roman est toujours un **genre particulièrement prisé** par les auteurs, comme par le public, et la variété qui l'a toujours caractérisé s'accroît encore.

Certains romanciers creusent la veine du XIXe siècle et s'attachent à la description du réel. Parmi eux, de nombreux auteurs, marqués par la violence de la première moitié du XXe siècle, **prennent position par rapport à l'insupportable** (la guerre, le nazisme, toutes les formes de totalitarisme**) dans des romans engagés** : Céline, avec *Voyage au bout de la nuit*, Malraux, dans *L'Espoir*, Camus avec *La Peste*, etc.

Dans les années 1950, le **Nouveau roman** refuse la psychologie des personnages et toute subjectivité ; les auteurs de ce courant (Robbe-Grillet, Duras, Sarraute) ne livrent que l'extérieur des choses et des êtres, laissant au lecteur le soin de « construire » un personnage et un univers.

Enfin, **les frontières entre fiction et réalité se brouillent**, avec des genres comme **l'auto-fiction**, mêlant autobiographie et fiction.

Le roman, en offrant un univers fictionnel, permet au lecteur de s'évader du réel et de savourer les plaisirs de l'imagination. Mais, parce que le parcours de personnages individualisés forme le pivot de cet univers, le roman est en même temps un révélateur et une évasion de ce réel. Ses formes, extrêmement diverses, en font ainsi un outil privilégié pour interroger notre monde ainsi que nous-mêmes : notre « condition humaine » pour reprendre le titre d'un roman de Malraux.

ŒUVRES CLÉS

XVIIe : *La Princesse de Clèves*, premier grand roman d'analyse

Le récit de Mme de Lafayette s'ancre dans l'histoire réelle, le XVIe siècle, sous le règne d'Henri II, environ 120 ans avant sa rédaction. Les personnages sont inspirés de personnalités réelles de la Cour d'alors, mêlant ainsi réalité historique et fiction (ce qui offre aux lecteurs le plaisir du « décryptage »). La langue est extrêmement classique – absence d'oralité et mesure dans l'expression – pour mieux révéler les troubles et les secousses engendrés par la passion amoureuse.

XVIIIe : les chefs-d'œuvre du roman épistolaire

• Dans *Les Lettres persanes* (1721) Montesquieu évoque des thèmes majeurs de la philosophie des Lumières par la vision décalée de Persans voyageant en France.

• *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau est la correspondance amoureuse entre deux amants. Cette œuvre préfigure les thèmes du romantisme.

• *Les Liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, présentent les aventures libertines de deux héros scandaleux.

XIXe : réalisme et naturalisme

• L'ambition « totalisante » du courant réaliste est illustrée par le titre que choisit Balzac pour rassembler ses romans : *La Comédie humaine*. Loin de traduire une intention comique, ce titre signifie la volonté de saisir les masques et les divers états ou conditions des hommes.

• Flaubert (*L'Éducation sentimentale*) et Maupassant (*Une Vie, Pierre et Jean*) cherchent également à montrer aux lecteurs les parcours de personnages parfois très humbles, en privilégiant une narration objective.

• *Les Rougon-Macquart* œuvre sous-titrée par Zola « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », 20 romans (*Nana, Germinal, La Bête humaine…)* élaborés à partir d'enquêtes très fouillées, permettent à l'auteur de dresser un tableau complet de tous les milieux sociaux.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

REPÈRES

Romans et histoire.

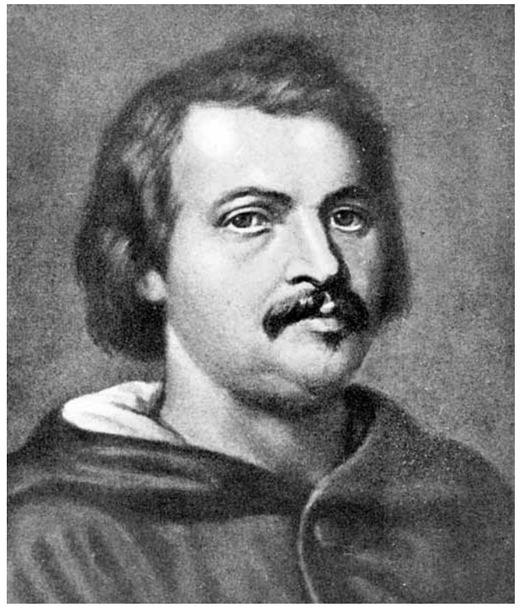
Anticipation
• Romans de Jules Verne anticipant sur des techniques inconnues à son époque : voyage spatial dans *De la terre à la Lune*, sous-marin dans *Vingt mille lieues sous les mers*, télévision dans *Le Château des Carpathes*.
• Principe de l'uchronie : Philipe Roth, *Le Complot contre L'Amérique*, part de l'idée que Franklin Roosevelt n'a pas remporté les élections en 1941. Charles Lindbergh, devenu président, signe un traité de non-agression avec l'Allemagne nazie – Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre*, où Hitler réussit son examen d'entrée aux Beaux-Arts de Vienne, bouleversant ainsi l'histoire de la seconde moitié du XXe siècle.

Romans ancrés dans une époque
• Balzac, *La Comédie humaine*, pour « faire concurrence à l'état civil ».
• Zola, *Les Rougon-Macquart*, somme romanesque de vingt volumes présentée comme « L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ».
• Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, « Chronique de 1830 ».

Romans historiques
• L'époque de Louis XIII : Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*.
• Les guerres de religion, le massacre de la Saint-Barthélemy : Alexandre Dumas, *La Reine Margot*.

Témoins ou acteurs d'événements historiques
• La guerre de 14-18 : Barbusse, *Le Feu* ; Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*.
• La guerre civile espagnole de 1936 : Malraux, *l'Espoir*.
• L'univers concentrationnaire pendant la Seconde Guerre mondiale : Jorge Semprun, *Le Grand Voyage* et *L'Écriture ou la Vie*.
• Le colonialisme en Afrique du Nord : Driss Chraïbi, *Le Passé Simple* et *Les Boucs* ; en Afrique noire : Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*.
• La révolution communiste en Chine : Malraux, *La Condition humaine*.

Dissertation : Dans quelle mesure la lecture des romans permet-elle de connaître une période historique et une société ?



Honoré de Balzac.

L'intitulé complet du sujet

Un philosophe a déclaré qu'il avait beaucoup plus appris sur l'économie et la politique dans les romans de Balzac qu'en lisant les économistes et les historiens. Dans quelle mesure la lecture des romans permet-elle de connaître une période historique et une société ? Vous rédigerez un développement structuré, qui s'appuiera sur les textes du corpus, les romans que vous avez étudiés en classe et vos lectures personnelles.

L'analyse du sujet

Exposer les éléments de la problématique : paradoxe de la « fiction » romanesque se posant en concurrente de l'histoire. Citer la question et dégager son aspect provocateur.

Introduction

Nous nous attacherons tout d'abord à voir quand et comment les romans peuvent être de bons professeurs d'histoire et d'économie et permettent de connaître les milieux sociaux dans lesquels évoluent les personnages, puis nous verrons en quoi ces enseignements trouvés dans les romans peuvent être sujets à caution du fait que le romancier est d'abord un écrivain, un artiste qui exprime sa vision de la société en visant un engagement ou dans une perspective essentiellement esthétique. Enfin, nous réfléchirons à d'autres objectifs des romanciers, et attentes des lecteurs de romans, que de s'intéresser à la dimension historique ou sociale de la vie humaine.

Le plan détaillé du développement

I. Les romans peuvent permettre de connaître une certaine période historique, une société donnée.
a) Des romans à vocation « historique »
Romans historiques : romans se proposant de faire revivre telle ou telle période de l'histoire à travers les aventures de personnages de fiction.
Exemples : la révolte antirépublicaine des paysans bretons dans *Les Chouans* de Balzac ou *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo.
b) Les romans ancrés dans une situation historique
Romans fortement et volontairement ancrés dans une situation historique précise qui leur sert de cadre permettant aux lecteurs de s'immerger dans une époque, un milieu.
Exemples : romans réalistes et naturalistes du XIXe siècle tels que *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, sous-titré « Chronique de 1830 » – *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, sous-titré « Mœurs de province ».
c) L'évolution des personnages dans un contexte social
Romans construits autour de personnages qui évoluent dans un contexte social dont le lecteur s'imprègne, presque malgré lui.
Exemples : *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac, l'action se situe dans la bourgeoisie du bordelais, catholique et bien-pensante de la première moitié du XXe siècle – *Les Choses*, de Georges Pérec, 1965, sous-titré « Une histoire des années soixante », restituent les débuts de la société de consommation.

II. Les romans traduisent une certaine vision de la société, par une écriture qui reflète la sensibilité et l'univers personnels des romanciers
a) Les romanciers et l'objectivité
Les romanciers ne peuvent prétendre à la véracité et l'objectivité des historiens. Ils ne peuvent s'empêcher de défendre une vision de l'histoire et des événements, de manière assez subjective, voire partisane.
Exemple : Vision particulièrement critique du peuple dans *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert – à l'opposé *La Fortune des Rougon*, de Zola, donne une vision sublimée du peuple.
b) L'engagement de l'auteur
Le roman peut même devenir un instrument précieux au service de l'engagement de l'auteur et doit donc être perçu comme tel et non comme un témoignage objectif sur l'histoire ou la société.
Exemples : *Germinal* de Zola est un roman de la lutte des classes – avec *Le Dernier Jour d'un condamné* et *Claude Gueux*, Victor Hugo s'engage contre la peine de mort.
c) La sensibilité des auteurs
Les romanciers ne se contentent pas de rendre platement compte de la réalité sociale, ce sont avant tout des écrivains qui expriment leur sensibilité et s'adressent à la sensibilité des lecteurs, à travers un style efficace qui leur est propre et en utilisant les ressources de la création romanesque.
Exemples : sublimation des foules révoltées chez Zola, les figures emblématiques du peuple chez Hugo (Jean Valjean, Cosette, Gavroche) – dans *La Condition humaine*, Malraux fabrique, avec sa sensibilité et dans un autre style, le mythe du héros révolutionnaire.

III. Le roman peut avoir d'autres préoccupations que de vouloir rendre compte d'une réalité historique ou sociale
a) Les situations universelles
Le roman manifeste surtout un intérêt pour les situations universelles, les passions éternelles, indépendamment de leur contexte historique ou social.
Passion amoureuse : *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette – *Le Lys dans la vallée* de Balzac avec Mme de Morsauf – *L'Écume des jours* de Boris Vian avec Colin et Chloé.
Illustration de l'ambition, de l'arrivisme : romans de formation du XIXe : Julien Sorel, Rastignac, Bel Ami…
Exaltation des sens et de la vie : *Nourritures terrestres* de Gide, avec le personnage de Nathanaël.
b) Le roman philosophique
Le roman peut également emprunter une autre voie, très éloignée des préoccupations sociales, celle des idées, de la philosophie.
Exemple : philosophie existentialiste théorisée dans *L'existentialisme est un humanisme* (essai) et illustrée dans *La Nausée* de Sartre.
L'absurde est « romancé » dans *L'Étranger*, après avoir été théorisé dans *Le Mythe de Sisyphe* (essai) par Camus.
c) D'autres voies romanesques : écriture et jeu
Enfin, certains romans s'écartent délibérément de tout ancrage social ou historique, voire de toute vérité historique.
Exemple : Le Nouveau roman préfère « l'aventure de l'écriture » à « l'écriture d'une aventure. » *La Jalousie*, *Les Gommes* d'Alain Robbe-Grillet – *La Modification* de Michel Butor.
Jeu des contraintes formelles de l'Oulipo : *La Disparition* de Georges Pérec, sur le principe du lipogramme, en faisant disparaître la lettre *e*.

Gustave Flaubert.

Conclusion

Il faut récapituler les éléments de la réflexion, ouvrir sur la grande richesse du genre romanesque qui évolue sans cesse et continue de solliciter, à la fois, l'histoire et l'imaginaire.

Ce qu'il ne faut pas faire

Développer une argumentation tranchée dans un seul sens, l'expression « dans quelle mesure » invitant à rechercher des nuances.

SUJET TOMBÉ AU BAC SUR CE THÈME

Question liminaire
– Quelles visions du peuple les trois extraits du corpus donnent-ils ? (Sujet national, 2011, séries ES, S)
Corpus : Victor Hugo, *Les Misérables* – Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* – Émile Zola, *La Fortune des Rougon*.

EXTRAITS CLÉS

Gavroche
Gavroche participe à l'émeute parisienne de juin 1832.
« Gavroche, complètement envolé et radieux, s'était chargé de la mise en train. Il allait, venait, montait, descendait, remontait, bruissait, étincelait. Il semblait être là pour l'encouragement de tous. Avait-il un aiguillon ? oui certes, sa misère ; avait-il des ailes ? oui certes, sa joie. Gavroche était un tourbillonnement. On le voyait sans cesse, on l'entendait toujours. Il remplissait l'air, étant partout à la fois. C'était une espèce d'ubiquité presque irritante ; pas d'arrêt possible avec lui. L'énorme barricade le sentait sur sa croupe. »
(Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862.)

Le saccage des Tuileries
Frédéric assiste au saccage du palais des Tuileries au cours de la révolution de 1848.
« Tous les visages étaient rouges ; la sueur en coulait à larges gouttes [...]. Et poussés malgré eux, ils entrèrent dans un appartement où s'étendait, au plafond, un dais de velours rouge. Sur le trône, en dessous, était assis un prolétaire à barbe noire, la chemise entrouverte, l'air hilare et stupide comme un magot. D'autres gravissaient l'estrade pour s'asseoir à sa place. "Quel mythe ! dit Hussonnet. Voilà le peuple souverain !" »
(Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 1869.)

Insurrections républicaines
Le coup d'État du 2 décembre 1851 suscite des insurrections républicaines en Provence.
« La bande descendait avec un élan superbe, irrésistible. Rien de plus terriblement grandiose que l'irruption de ces quelques milliers d'hommes dans la paix morte et glacée de l'horizon [...]. Quand les derniers bataillons apparurent, il y eut un éclat assourdissant. La *Marseillaise* emplit le ciel, comme soufflée par des bouches géantes dans de monstrueuses trompettes qui la jetaient, vibrante, avec des sécheresses de cuivre, à tous les coins de la vallée. »
(Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, 1871.)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Le Zola bâtisseur d'Henri Mitterand

Le deuxième volume de cette monumentale et passionnante biographie couvre les années de création des Rougon-Macquart.

POURQUOI CET ARTICLE ?
Critique du deuxième volume de la biographie de Zola, par Henri Mitterand. Elle présente **le bâtisseur qui compose en vingt-cinq années de travail acharné vingt romans, « kaléidoscope de la société française » sous le Second Empire**. Chaque livre a puisé autant dans la vie personnelle d'Émile Zola que dans les dossiers qu'il constituait, à la manière d'un journaliste.

La sympathie comme moyen d'approche et de connaissance… Jacques Lecarme a ainsi écrit son essai sur Drieu La Rochelle, un auteur qui « n'a rien pour plaire », moins comme une thèse que comme « une autobiographie de lecteur passionné ». Jean Roudaut de son côté, a noué une relation profonde, du côté du lac de Genève, avec Robert Pinget et étudié l'œuvre de celui-ci considérée comme une « machine à corrosion ». Henri Mitterand enfin, après sa traversée textuelle des manuscrits et des livres de Zola, dresse au bénéfice de son auteur un impressionnant monument biographique. Jacques Lecarme oppose celui qu'il considère comme un bouc émissaire à Aragon, Berl, Brasillach, Céline, Malraux et Nizan.

Faut-il trois mille grandes pages pour éclairer la biographie de l'un des écrivains les mieux connus du XIXe siècle ? La réponse est oui, d'autant plus enthousiaste que mille pages sont encore à venir. Savoir qu'Henri Mitterand, ce grand chercheur, aussi travailleur et passionné que le fut son modèle, et qui lui a repris sa devise « *Nulla dies sine linea* », est en train d'écrire le troisième et dernier tome de son Zola, au rythme régulier de trois pages publiables par jour, rempli d'une attente fiévreuse.

Car il se joue dans ce livre formidablement érudit beaucoup plus qu'une biographie : la dialectique complexe de l'homme et de l'œuvre, problème évacué des études littéraires.

Naguère, on avait, d'un côté, l'étude « immanentiste » s'enfermant méthodiquement dans la clôture du texte, et, de l'autre, l'accumulation « positiviste » de faits concernant la vie d'un créateur, au lieu d'une véritable enquête historique. Au début des années 1970, la tentative « totalisante » de Sartre avec *L'Idiot de la famille* – un lansonisme modernisé à la lumière du marxisme et de la psychanalyse – a suscité beaucoup d'incompréhension. Mitterand s'y est pris autrement. Le parcours proprement textuel, la traversée des manuscrits, l'édition des textes, de la correspondance, l'analyse, roman par roman, article par article, la discussion sur l'esthétique de Zola, la mise en question du dogme « naturaliste » par l'œuvre elle-même, cette usine à fantasmes, Henri Mitterand l'a accompli d'abord. Il travaille et publie sur Zola depuis un demi-siècle, il a donné l'élan à de fourmillantes études zoliennes. Ce qui fait l'intérêt de sa recherche, et sa superbe réussite, c'est que, parti de la lecture marxisante des œuvres de Zola, il a ensuite changé sa perspective pour déconstruire ces livres avec les outils précis de la sémiotique.

En manière de couronnement d'une aussi longue et minutieuse investigation, il retourne, parfaitement équipé, à un grand récit biographique. Il montre comment, lancé par le projet quasi scientifique de donner « l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », chaque livre, de *La Fortune des Rougon* au *Docteur Pascal*, a puisé autant dans la psyché et la vie personnelle d'Émile Zola – très compliquées, l'une et l'autre ! – que dans les dossiers qu'il constituait, à la manière d'un journaliste ambitionnant de devenir savant, pour mener à bien son projet prométhéen. Les premiers chapitres d'une biographie sont presque toujours des dédales généalogiques où l'auteur guide son lecteur, qui attend le héros. Plus l'auteur en sait, plus le lecteur s'y perd. Mitterand, qui ne laisse rien dans l'ombre, avait éprouvé notre patience en mettant en place les acteurs du drame.

Débâcle financière qui suit la conception et la construction d'un barrage et d'un canal à Aix-en-Provence par le père, Francesco Zola, ingénieur d'origine vénitienne. Quasi-misère où tombe sa jeune femme beauceronne lorsqu'il meurt. Émile orphelin de père à sept ans. Ce traumatisme, aggravé par l'anxiété de la mère, contribuera à faire du jeune collégien d'Aix, avec son ami fils de banquier Paul Cézanne, un garçon révolté et ambitieux, affligé pourtant de timidités paralysantes. Collé au bac, il « monte » à Paris, vit une bohème peineuse, se met en ménage avec une pauvresse qui le désespère. À vingt-deux ans, il est commis chez Hachette, devient vite chargé de la publicité, se constitue un carnet d'adresses… et se lance à l'assaut du monde littéraire, comme chroniqueur et bientôt critique d'art, défendant contre tous l'*Olympia* de son ami Manet. Il est animé par l'unique passion d'être supérieur. À qui ? À Balzac, à Hugo. Il décide de vivre de sa plume, accumule les piges, publie quelques romans, dont seul *Thérèse Raquin* obtient de l'attention.

Le premier tome laissait Zola, marié à Alexandrine, replié à Marseille puis à Bordeaux, après la débâcle devant les armées prussiennes et la chute de l'Empire, suivant de loin, en bourgeois timoré, les excès de la Commune. Le deuxième tome le reprend à Paris, s'effarant des excès de la répression. Il est républicain dans l'âme, ses ennemis le déclarent socialiste, autant dire le désignent à la police. Pour lui les choses sont plus simples : qui s'intéresse littérairement au monde social est socialiste. La biographie, alors devient passionnante, car elle raconte avec les détails nécessaires, l'histoire d'une construction parfaitement préméditée, mais dont la réalisation est aussi hasardeuse et aventureuse que l'érection d'un ouvrage d'art, au sens technique de ce terme. Zola l'ingénieur. L'architecte. Le bâtisseur. Vingt-cinq ans de travail acharné pour vingt romans, vertigineux kaléidoscope de la société française, forée jusqu'aux tréfonds. Avec deux succès qui inaugurent l'ère des best-sellers : *L'Assommoir* (les malheurs du peuple), *Germinal* (sa révolte). Et, à quarante-huit ans, au moment où lui poussait une bedaine d'homme dévirilisé par le mariage, la rencontre d'une jeune femme angélique, Jeanne, qui lui donne deux enfants et avec qui il construit un deuxième ménage, parallèle. Car ce roman vrai raconte le développement de deux entreprises : une carrière, une œuvre. Prise entre les deux, douloureuse, une vie. Au bout du compte, dira le troisième tome, une vie réussie. La preuve ? Elle passionne encore.

Michel Contat
(21 décembre 2001)

Émile Zola, solitaire et solidaire

Les dernières années de l'auteur des *Rougon-Macquart* racontées par son biographe passionné, Henri Mitterand.

Émile Zola meurt le 29 septembre 1902. Quelques jours plus tard, une foule importante accompagne sa dépouille au cimetière Montmartre. Puis, ses cendres seront transférées au Panthéon en 1908. Mais cette gloire ne doit pas faire illusion. Henri Mitterand, dans le troisième et dernier volume de sa somme biographique, montre que la puissance créatrice de Zola et son courage politique ne furent pas toujours bien jugés. Jean Bedel développe même l'hypothèse de son assassinat…

Au sortir de ce monument en trois volumes, trois mille pages en tout, consacré à cet homme-siècle que fut aussi Émile Zola, le lecteur partage presque également son admiration entre l'auteur du portrait et son sujet. On a déjà dit ici l'excellence de l'entreprise, lors de la parution, l'année dernière, du deuxième volume. Connaissance exhaustive de la carrière littéraire de Zola, vive pénétration de l'œuvre jusque dans les soutes de ses plans, scénarios, manuscrits, hauteur de vues à la fois esthétique, politique et morale, le Mitterand prend place dans les grands classiques de la biographie et unit, peut-être pour la première fois, la saisie de l'historien et celle du critique littéraire. L'auteur doit à son modèle un sens du récit, de la mise en perspective, de la vaste entreprise, et aussi de la performance. N'a-t-il pas écrit en moins d'un an les 860 pages de ce troisième volume pour être présent au rendez-vous du centième anniversaire avec la biographie achevée, plus un album iconographique de très belle facture et d'efficace commentaire, plus encore l'édition de manuscrits intéressant la genèse des *Rougon-Macquart* ?

Le deuxième volume s'achevait sur la rédaction, la publication et la réception de l'épilogue des *Rougon-Macquart*, le vingtième livre de cette « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », *Le Docteur Pascal*. Zola s'identifiait pour une bonne part à son personnage, Pascal Rougon, qui poursuit ses recherches sur l'hérédité en prenant pour exemple sa propre famille, et tombe amoureux de la jeune nièce qu'il a recueillie. Malgré leur différence d'âge, ils vivent une passion consentie, et la jeune femme donne naissance à leur enfant après la mort du docteur. C'était évidemment une transposition de la passion qui a lié Zola jusqu'à la fin de ses jours à Jeanne Rozerot, la lingère de son épouse Alexandrine, restée sans enfant, alors que Jeanne donne à Zola deux enfants qui feront son bonheur d'homme installé dans deux foyers. Nous suivons le développement de cette histoire intime tout au long des années de combat politique et littéraire qui font l'objet du troisième tome, justement intitulé *L'Honneur*.

Car il y aurait beaucoup de bassesse à reprocher à Zola d'avoir mené cette double vie, gardé Jeanne dans une quasi-clandestinité, avec l'accord de sa femme. Alexandrine, après la violente crise qui suit la révélation de son « infortune », finit par sagement comprendre qu'elle garde la place prééminente de l'épouse, de l'alliée publique. Sa vie de femme est brisée, elle le rappellera chaque fois qu'il le faut à son mari, et Mitterand ne sait jusqu'à quel point elle joue inconsciemment de sa souffrance pour interdire à Zola de donner une place plus grande à son deuxième ménage dans l'emploi rigoureux de son temps. Elle accepte Jeanne, à condition qu'elle et les enfants restent dans l'ombre, et Jeanne se résigne, d'abord parce qu'elle jouit à demeure du bonheur d'être mère et de son bonheur d'amante. Les féministes se récrieront. Qu'aurait dû faire Zola ? Braver l'interdit victorien ? Quitter son épouse ? Revendiquer sa double vie ? Dans ce cas, il y aurait bien eu une affaire Dreyfus, mais pas de « J'accuse » et pas de victoire finale pour l'innocent injustement dégradé et envoyé au bagne. *Le Docteur Pascal*, où Zola évacue des flots de culpabilité intérieure, s'achève sur l'image de la jeune femme donnant le sein au bébé qui vient de naître. Triomphe de la vie. Que célébrera encore Zola dans le premier de ses *Quatre Évangiles, Fécondité*, à la fois hymne à la natalité, à la femme nourricière contre la vierge décadente, et réflexion sur la nécessaire repopulation de la France (qui, il s'en doute, aura besoin de forces pour un affrontement avec l'Allemagne !). « Que de lait, que de lait ! » Mitterand ne peut s'empêcher de citer Flaubert devant ces débordements. On lui en sait gré, lui qui partage l'optimisme vitaliste de Zola.

Combat

Sans cet optimisme, sans la conviction d'une victoire possible de la raison, de la justice, de la laïcité, de la société civile sur l'obscurantisme, l'injustifiable raison d'État, la mainmise de l'Église et de l'Armée sur la société dans son ensemble, Zola se serait-il lancé dans le combat pour faire reconnaître l'innocence de Dreyfus, combat où il risquait sa vie, sa liberté, ses revenus ? Qui d'autre avait l'autorité nécessaire, la puissance du verbe pour défier ainsi les pouvoirs ? Victor Hugo était mort en 1885, Flaubert en 1880 – et le pessimisme de l'ermite de Croisset l'avait depuis longtemps entraîné à tourner le dos aux malheurs des autres. Quant aux écrivains, ils se passionnent pour leurs écoles littéraires. Le naturalisme dont Zola s'est fait le théoricien domine, des dissidences se dessinent ; le symbolisme plane. Que les politiques se débrouillent.

Zola seul donc. Se voulant seul. Mais solidaire. On le sait, il ne s'est pas mobilisé dès la condamnation d'Alfred Dreyfus, en décembre 1894, pour clamer son innocence. Cette condamnation n'entre pas vraiment dans son champ de vision. Pourtant, le 16 mai 1896, révolté par la campagne antisémite d'Édouard Drumont et de *La Libre Parole*, il écrit dans *Le Figaro* « Pour les Juifs », un article où Dreyfus n'est pas mentionné, mais où, pour nous, s'annonce évidemment l'engagement fulgurant de Zola en sa faveur.

À vrai dire, toute son œuvre antérieure l'annonçait, l'appelait. *Les Rougon-Macquart* déroulent une immense fresque qui est forcément un plaidoyer pour la justice sociale, puisque c'est la misère qui engendre les iniquités et la violence. Après avoir accompli cette œuvre, Zola entreprend de l'élargir dans le temps et l'espace par une radiographie des pouvoirs. *Lourdes* d'abord, vaste enquête, tableau de la foi vécue dans l'irrationalité totale, la souffrance des corps et le refus de la science. *Rome* ensuite, la mise à nu du pouvoir temporel de l'Église catholique, sur les ruines de l'empire romain et reprenant son ambition de conquête du monde. *Paris*, enfin, la grande ville, celle des années 1892-1894, au présent de l'écriture, où coexistent encore, sous le risque permanent de l'explosion, tous les milieux sociaux, de la grande bourgeoisie financière et possédante aux bas-fonds misérables et dépravés. Dans ces *Trois villes*, qui sont aussi une forme nouvelle du roman où il ne craint pas l'anticipation, la dénonciation des tares de la société se fait de plus en plus radicale. Zola républicain se dirige vers le socialisme, avec beaucoup de nuances et d'inflexions personnelles. Dans *Les Quatre Évangiles* (*Fécondité, Travail, Vérité, Justice* – ce dernier resté à l'état de projet), on le verra traverser de façon critique les théories de l'anarchisme, du marxisme tendance guesdiste, de l'utopie fouriériste, pour se diriger vers une conception socialiste proche de Jean Jaurès, avec un combat mûrement réfléchi pour l'instruction laïque. À ces œuvres, mais aussi aux tentatives de Zola au théâtre et à l'opéra, Mitterand consacre à chaque fois des chapitres qui sont de véritables études sociocritiques autant que littéraires. C'est l'œuvre même qui prend le devant dans cette biographie, puisque aussi bien la vie de Zola est vouée à plein temps à l'enquête et à l'écriture, à l'invention d'un monde qui devait régénérer le monde réel par la mise à nu de ses mécanismes, mais aussi par le dessin d'un avenir possible de réconciliation.

Un engagement total

La part éclatante de ce volume est évidemment constituée par le récit de l'intervention de Zola dans l'affaire Dreyfus, cet engagement total qui en fait réellement une affaire nationale, laquelle mène le pays au bord de la guerre civile, par la faute d'un état-major imbécile, d'un clergé obscurantiste et d'un gouvernement républicain lâche et maladroit. Sous la plume de Mitterand, la décision d'écrire « J'accuse », en janvier 1897, le procès de Zola, sa condamnation, son exil volontaire à Londres, son retour un an après, ses tentatives d'obtenir un deuxième procès pour éviter à Dreyfus le déshonneur d'une grâce et aux coupables l'échappatoire d'une amnistie, sa victoire finalement, aux yeux de l'Histoire (la revanche des antidreyfusards, ce sera l'État vichyssois, qui n'a eu qu'un temps), deviennent un roman historique passionnant, parce que formidablement vrai et exemplaire. Il existe sur l'Affaire de fort bons livres, en tout premier lieu celui de Jean-Denis Bredin, mais, pour qui se préoccupe de savoir comment les idées et les formes agissent dans l'histoire, *Zola : L'Honneur* est une lecture indispensable.

Michel Contat
(27 septembre 2002)

POURQUOI CET ARTICLE ?
Critique du troisième volume de la monumentale biographie consacrée à Zola par Henri Mitterand qui rétablit certaines vérités sur le maître du naturalisme et rappelle que **son « réalisme » a aussi été un engagement social et politique**, notamment dans l'affaire Dreyfus.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

ZOOM SUR…

Le narrateur et les points de vue narratifs.

Le narrateur
Il est celui qui narre, c'est-à-dire qui raconte l'histoire.
• Dans un récit à la première personne, il est le « je » qui s'exprime et peut intervenir dans l'histoire en tant que personnage. Attention, cependant, à ne pas le confondre avec l'auteur, qui a écrit le livre. Cette distinction entre auteur et narrateur ne s'abolit que dans les récits autobiographiques, fondés justement sur le principe que l'auteur du livre raconte sa propre vie (c'est ce que l'on appelle le « pacte autobiographique »).
• Dans un récit à la troisième personne, le narrateur n'est pas un personnage de l'histoire : il s'efface derrière les événements narrés. Pourtant, tout récit est forcément raconté à partir d'un certain point de vue : bien que le narrateur ne dise pas « je », il peut manifester sa présence (son jugement, ses sentiments), par exemple, à travers des modalisateurs.
• Pour faire partager au lecteur l'intériorité des personnages, le romancier a le choix entre trois points de vue narratifs ou « focalisations ».

La focalisation zéro
Également appelée point de vue omniscient. Le romancier est « tout-puissant » : il sait tout de son héros et des personnages du roman et livre leurs pensées les plus intimes.

La focalisation interne
Elle permet de connaître les émotions ou les jugements du héros, mais pas ceux d'autres personnages. Le lecteur ne surplombe plus la « population » du roman, il est avec l'un d'entre eux et découvre, en même temps que lui, et de l'extérieur, comme lui, les réactions des autres personnages. Ce mode de focalisation facilite l'identification au héros.

La focalisation externe
Elle fait du romancier une « caméra » enregistrant l'extérieur des choses. Cette technique laisse le lecteur construire lui-même ses interprétations, et affirme que le monde est opaque, impénétrable.

Le personnage de roman : du héros à l'anti-héros

Un roman est une œuvre en prose, assez longue, retraçant le parcours d'un « héros ». Comment se constitue l'identité du personnage, et que recouvre précisément le terme *héros* ?

Qui est le personnage de roman ?

Le personnage principal du roman s'oppose au héros antique ou à celui du théâtre tragique : il n'a pas la grandeur et la noblesse des héros légendaires, il ne représente pas la lutte digne face à un destin implacable. De manière nettement moins glorieuse ou grandiose, **il incarne des sentiments et un parcours qui pourraient être ceux des lecteurs.**
Bien sûr, le protagoniste peut vivre des aventures extraordinaires ou faire preuve d'une grandeur admirable. Mais, depuis le XVII^e^ siècle, les romanciers cherchent à faire vivre des personnages qui soient proches de leurs lecteurs et de leur quotidien. Le « héros » est alors dénommé comme tel en tant qu'il est **le pivot du roman**, et non plus selon la définition étymologique : il n'est plus un demi-dieu. Le roman met en scène **un personnage qui est face au monde, un être nuancé, aux réactions complexes et diverses**.
Selon le genre du roman ou le mouvement littéraire auquel il appartient, le personnage ne sera pas le même et s'adressera, ainsi, à différents sentiments ou aspirations de son lecteur :
– le héros incarne les **désirs d'exploration** et l'ambition dans les **romans d'aventures et d'action** ;
– le personnage est **soumis aux affres de la passion** et est pris dans les contradictions ou les doutes de ses sentiments et de ses désillusions dans le **roman d'analyse** et le mouvement littéraire du **romantisme** ;
– le protagoniste cherche à affronter le monde et est **avide d'ascension sociale** dans le **roman réaliste** ;
– le personnage **interroge le monde et l'individu** dans les œuvres du XX^e^ siècle, etc.
Dans le roman réaliste traditionnel, il arrive que l'auteur lui-même intervienne dans le récit et que sa voix recouvre celle du narrateur. L'analyse littéraire désigne habituellement ce phénomène sous le nom d' **« intrusion d'auteur »**. Mais s'agit-il bien de l'auteur ? La question reste en suspens.
« Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment. Toutefois la peur ne venait chez lui qu'en seconde ligne ; il était surtout scandalisé par ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles. » (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 1838) L'emploi de « nous, notre » fait apparaître un narrateur qui peut être identifié à Stendhal lui-même en train de créer son « héros ».

Cosette chez les Thénardier par Émile Bayard (1837-1891).

Comment existe le personnage de roman ?

Le romancier crée, dans son œuvre, **un « être de papier » :** cet être de fiction n'a, par définition, aucune existence réelle (ce qui l'oppose aux personnages de l'autobiographie).
Toutefois, afin que le lecteur puisse s'identifier au personnage, le romancier doit donner l'illusion du réel. Il utilise, pour ce faire, de nombreux « outils » grâce auxquels le personnage prend chair dans l'épaisseur du livre.

La caractérisation du personnage se fait par l'intermédiaire de plusieurs « techniques ». **La description** est, bien sûr, l'outil privilégié du romancier qui veut « donner à voir » son personnage. **Les images (comparaisons et métaphores)** sont également essentielles pour concrétiser un trait de caractère, par exemple. Quant à **la focalisation**, elle permet des variations dans la présentation et la découverte du héros, engageant parfois le sens de l'œuvre tout entière. Il en existe trois types : **la focalisation « zéro »** où le narrateur est omniscient, **la focalisation interne** qui fait entrer le lecteur dans la conscience d'un personnage ou, au contraire, **la focalisation externe** qui le place en situation d'observateur.

Du héros à l'anti-héros

Comme on l'a vu, contrairement au sens étymologique, le héros de roman n'est pas un demi-dieu de légende, il est plus proche de la réalité. Il a donc la **capacité,** d'une part, **d'exprimer les nuances des individus** et, d'autre part, **d'incarner différentes conceptions de l'homme**, selon les époques.
Les personnages de romans portent encore parfois les **valeurs des héros chevaleresques**, ils sont alors des « modèles » dans le domaine social, moral, spirituel, etc.
Cependant, ils peuvent tout aussi bien être **des héros « médiocres »**. Enfermés dans leur condition sociale ou familiale, ils ne sont pas armés pour lutter ou manquent de grandeur. Claude Lantier, dans *L'Œuvre* de Zola, se suicide après avoir compris qu'il n'atteindrait jamais son idéal. Jeanne, dans *Une Vie*, de Maupassant, est littéralement écrasée par la société. Ces personnages sont ce que l'on appelle des **« anti-héros »**. Les romanciers peuvent à travers eux exprimer toute une **veine satirique** et effectuer, parfois, une véritable charge contre la société.

Jeanne Le Perthuis des Vauds, *Une vie*, dessin d'A. Leroux, gravure de G. Lemoine, 1883.

Au XX^e^ siècle, l'anti-héros est toujours présent, mais on assiste également à ce que l'on pourrait appeler la **« mort du héros »** :
– du fait des deux guerres mondiales, le doute s'installe sur la capacité de l'homme à maîtriser le monde. **La foi dans le progrès (le positivisme) est battue en brèche** et la notion de personnage s'en ressent. Loin d'être un surhomme, ou même un homme ordinaire, le héros des romans du XX^e^ siècle se délite et se décompose ;
– selon les auteurs du **Nouveau roman** (mouvance née dans les années 1950, à Paris), **le roman n'est pas un moyen de connaissance**. Il est, avant tout (et peut-être seulement), une écriture. Beckett, par exemple, propose, dans ses romans, de longs monologues, ou discours, de personnages dont on ne sait presque rien. Les consciences sont impossibles à explorer, tout est opaque ou morcelé, les points de vue sur un même objet se multiplient sans former une image nette ; le personnage n'est plus qu'**une conscience sans certitudes,** il est presque englouti.

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

• **Nancy Huston, « L'enfance n'est pas drôle »** p. 16
(Robert Solé, 22 mai 2009)

• **Dans les coulisses de la fiction** p. 17
(Patrick Kéchichian, 25 octobre 1996)

REPÈRES

Les techniques de caractérisation du personnage.

Caractérisation directe
Le héros est d'abord caractérisé par sa désignation : un prénom et un nom. Certains patronymes donnent ainsi un « indice » sur le caractère ou la condition sociale du personnage.
Son identité est complétée par un physique, des vêtements, l'appartenance à un certain milieu, l'environnement familial, etc. Zola, dans les *Rougon-Macquart*, ajoutera à ces éléments la notion d'hérédité avec des personnages de plusieurs générations différentes appartenant à la même famille.
Une caractérisation psychologique peut également être utilisée. Chez Balzac, le physique et le caractère sont souvent liés : Madame d'Espard, femme du monde cruelle et intéressée, est ainsi dotée d'un « profil d'aigle ».

Caractérisation indirecte
Le héros peut aussi livrer des aspects de sa personnalité à travers des éléments « indirects » : ses gestes, ses actions, son comportement. De plus, les dialogues insérés dans le récit sont également porteurs d'indications sur le personnage.
Enfin, un objet ou un vêtement peuvent parfois fonctionner comme des symboles, donnant un éclairage essentiel sur le héros. Flaubert, par exemple, dans le portrait de Charles Bovary enfant, qu'il affuble d'une invraisemblable casquette, signe, dès les premières pages de l'œuvre, la condamnation de ce personnage.

Caractérisation dynamique
Le personnage de roman évolue constamment, au cours de l'œuvre. Dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal montre un Julien Sorel d'abord totalement absorbé par ses ambitions sociales, prêt à tout pour « réussir ». Puis, à la fin du roman, un homme se rapprochant, au contraire, de ses pairs, rejetant l'hypocrisie et l'ambition au profit de l'amour et de la solidarité.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

REPÈRES

Les personnages des Misérables *de Victor Hugo, sont devenus, pour la plupart, des figures emblématiques.*

La fille-mère héroïque
Fantine, belle et naïve ouvrière abandonnée avec une enfant pour laquelle elle fera tous les sacrifices.
« Fantine était belle et resta pure le plus longtemps qu'elle put. C'était une jolie blonde avec de belles dents. Elle avait de l'or et des perles pour dot, mais son or était sur sa tête et ses perles étaient dans sa bouche. »

L'enfant martyr
Cosette, la fille de Fantine, maltraitée par les Thénardier qui l'ont recueillie.
« Ses grands yeux enfoncés dans une sorte d'ombre étaient presque éteints à force d'avoir pleuré. Les coins de sa bouche avaient cette courbe de l'angoisse habituelle, qu'on observe chez les condamnés et chez les malades désespérés. »

Le couple cupide et cruel
Les Thénardier qui exploitent odieusement la naïveté de Fantine et martyrisent Cosette. « Ces êtres appartenaient à cette classe bâtarde composée de gens grossiers parvenus et de gens intelligents déchus, qui est entre la classe dite moyenne et la classe dite inférieure, et qui combine quelques-uns des défauts de la seconde avec presque tous les vices de la première (...). »

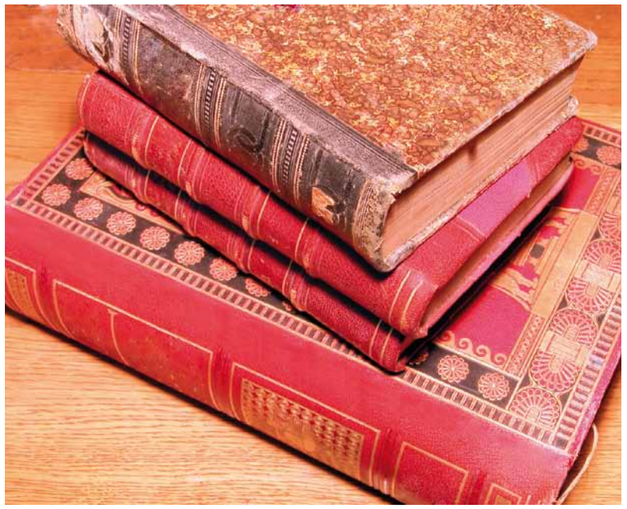
Le gamin de Paris
Gavroche, fils Thénardier, meurt glorieusement sur une barricade.
« C'était un garçon bruyant, blême, leste, éveillé, goguenard, à l'air vivace et maladif. Il allait, venait, chantait [...] volait un peu, mais comme les chats et les passereaux, gaiement, riait quand on l'appelait galopin, se fâchait quand on l'appelait voyou. »

Le policier implacable
Javert qui traque Jean Valjean.
« Quand Javert riait, [...] ses lèvres minces s'écartaient, et laissaient voir, non seulement ses dents, mais ses gencives, et il se faisait autour de son nez un plissement épaté et sauvage comme sur un mufle de bête fauve. »

Question liminaire :

Quelle image du héros de roman chacun de ces textes propose-t-il ?

Les textes



Texte 1
Une épidémie de peste sévit à Oran, en Algérie, dans les années quarante. Alors que le fléau disparaît, il fait une dernière victime en la personne de Tarrou, l'ami du médecin Rieux, héros du roman.
Cette forme humaine qui lui avait été si proche, percée maintenant de coups d'épieu, brûlée par un mal surhumain, tordue par tous les vents haineux du ciel, s'immergeait à ses yeux dans les eaux de la peste et il ne pouvait rien contre ce naufrage. Il devait rester sur le rivage, les mains vides et le cœur tordu, sans armes et sans recours, une fois de plus, contre ce désastre. Et à la fin, ce furent bien les larmes de l'impuissance qui empêchèrent Rieux de voir Tarrou se tourner brusquement contre le mur, et expirer dans une plainte creuse, comme si, quelque part en lui, une corde essentielle s'était rompue. La nuit qui suivit ne fut pas celle de la lutte, mais celle du silence.
(Albert Camus, *La Peste*, 1947.)

Texte 2
Romain, alors qu'il est lycéen, découvre un jour sa mère en proie à un malaise et apprend ainsi qu'elle est diabétique.
Je sentis qu'il fallait me dépêcher, qu'il me fallait en toute hâte écrire le chef-d'œuvre immortel, lequel, en faisant de moi le plus jeune Tolstoï de tous les temps, me permettrait d'apporter immédiatement à ma mère la récompense de ses peines et le couronnement de sa vie. Je m'attelai d'arrache-pied à la besogne. Avec l'accord de ma mère, j'abandonnai provisoirement le lycée, et, m'enfermant une fois de plus dans ma chambre, me ruai à l'assaut. Je plaçai devant moi trois mille feuilles de papier blanc, ce qui était, d'après mes calculs, l'équivalent de *Guerre et Paix*, et ma mère m'offrit une robe de chambre très ample, modelée sur celle qui avait fait déjà la réputation de Balzac. Cinq fois par jour, elle entrouvrait la porte, déposait sur la table un plateau de victuailles et ressortait sur la pointe des pieds.
(Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, 1960.)

Texte 3
Monsieur Linh fuit son pays d'Asie en guerre et s'exile en Occident avec sa petite-fille, Sang Diû.
C'est un vieil homme debout à l'arrière d'un bateau. Il serre dans ses bras une valise légère et un nouveau-né, plus léger encore que la valise. Le vieil homme se nomme Monsieur Linh. Il est seul à savoir qu'il s'appelle ainsi car tous ceux qui le savaient sont morts autour de lui. Debout à la poupe du bateau, il voit s'éloigner son pays, celui de ses ancêtres et de ses morts, tandis que dans ses bras l'enfant dort. Le pays s'éloigne, devient infiniment petit, et Monsieur Linh le regarde disparaître à l'horizon, pendant des heures, malgré le vent qui souffle et le chahute comme une marionnette. Le voyage dure longtemps. Des jours et des jours. Et tout ce temps, le vieil homme le passe à l'arrière du bateau, les yeux dans le sillage blanc qui finit par s'unir au ciel, à fouiller le lointain pour y chercher encore les rivages anéantis.
(Philippe Claudel, *La Petite Fille de Monsieur Linh*, 2005.)

Introduction

Les textes du présent corpus sont tous trois extraits de récits des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Le premier est tiré de *La Peste* de Camus, roman publié en 1947. Le deuxième est extrait de l'autobiographie de Romain Gary intitulée *La Promesse de l'aube*, publiée en 1960. Le dernier est un extrait tiré d'un roman de Philippe Claudel publié en 2005, *La Petite Fille de Monsieur Linh*.
Ces trois extraits donnent diverses images du héros confronté à l'adversité. Dans *La Peste*, le docteur Rieux assiste, impuissant, à la mort de son ami Tarrou. Le narrateur-personnage de *La Promesse de l'aube*, pour plaire à sa mère malade, entreprend de se lancer dans l'écriture. Dans le roman de Philippe Claudel, le personnage de Monsieur Linh doit fuir son pays en bateau, portant dans ses bras sa petite-fille âgée de six semaines.

Développement

Le docteur Rieux et Monsieur Linh incarnent, chacun à leur manière, des héros tragiques, impuissants mais dignes face à un événement douloureux. Le narrateur du roman de Camus insiste sur l'impuissance du médecin : il juge « impossible » d'ouvrir les ganglions de son ami agonisant ; « il ne [peut] rien » contre le « naufrage » de Tarrou ; enfin, ce sont les « larmes de l'impuissance » qu'il verse quand son ami expire. Rieux est également un héros « révolté », qui, malgré l'absurdité du monde et « le silence de la défaite », s'est efforcé de livrer des « combats » contre la peste. Dans la scène présentée dans le premier texte, Rieux donne aussi l'image d'un héros pathétique, qui vient de perdre un ami « qui lui avait été si proche », alors même que la ville vient d'être « libérée de la peste ». Cette situation douloureuse le conduit à un exil moral : « il n'y aurait plus jamais de paix possible pour lui-même ».
Dans le roman de Philippe Claudel, nous n'accédons pas avec autant de précision aux pensées du héros, mais la dignité du personnage de Monsieur Linh est déjà suggérée par la manière dont il est présenté : « debout à l'arrière d'un bateau ». Comme Rieux, sa douleur n'est jamais explicitée, mais elle est sensible à travers l'évocation du massacre de ses proches : ceux qui « savaient [son nom] sont morts autour de lui ». On comprend également que l'exil qu'il subit est un arrachement insupportable, par l'obstination avec laquelle il fixe son pays qui s'éloigne inexorablement, puis l'horizon, alors que son pays n'est plus visible, mais aussi par des signes tels que sa valise, dont le contenu dérisoire laisse deviner une fuite précipitée, et, bien sûr, sa petite-fille de six semaines, probable rescapée du massacre, qu'il emmène dans son exil. Monsieur Linh incarne donc une figure à la fois tragique et pathétique ; il est l'image souffrante et sublime de la guerre civile et de l'exil ; il est également le héros qui, malgré l'horreur et la peine endurées, se place du côté de la vie, en jetant ses dernières forces dans l'éducation de sa petite-fille.
Le personnage de *La Promesse de l'aube* est présenté par son narrateur avec plus de distance. Il semble incarner davantage un héros de roman d'apprentissage : d'abord adolescent fougueux et naïf, il cherche à écrire un « chef-d'œuvre immortel » pour consoler sa mère malade de ses peines et se rêve d'emblée en « plus jeune Tolstoï de tous les temps ». À partir de là, il s'applique les clichés de l'écrivain forçat, qui, avec la respectueuse complicité de sa mère, s'enferme dans sa chambre et veut noircir « trois mille feuilles de papier blanc ». Cependant, cette naïveté initiale semble amener le héros à prendre conscience de sa véritable vocation d'écrivain, et des enjeux profonds de son désir d'écrire. Le jeune homme mue progressivement vers une forme d'humanisme, « étreint par un besoin de justice pour l'homme tout entier ».

Conclusion

Les personnages de ce corpus illustrent bien la figure dominante du héros dans la littérature moderne : doté, à l'instar des héros « traditionnels », de vertus positives – courage, dignité –, il reste cependant humain dans son impuissance à changer le monde, sa faiblesse ou sa naïveté.

Ce qu'il ne faut pas faire
Coller une étiquette générale sur le personnage sans prendre en compte sa spécificité dans l'extrait.

SUJETS TOMBÉS AU BAC SUR CE THÈME

Dissertations
– En partant des textes du corpus, vous vous demanderez si la tâche du romancier, quand il crée des personnages, ne consiste qu'à imiter le réel. (Sujet national, 2008, séries ES, S)
– Un roman doit-il chercher à faire oublier au lecteur que ses personnages sont fictifs ? (Sujet national, 2008, série L)
– Un personnage de roman doit-il nécessairement surmonter des épreuves pour être considéré comme un héros de fiction ? (Centres étrangers, 2011, séries ES, S)

ZOOM SUR…

Les problématiques d'autres personnages.

Anti-héros du XX^e^ siècle
Sartre, *La Nausée*, 1938 (Roquentin) ; Camus, *L'Étranger*, 1942 (Meursault).

Ambitieux et arrivistes
Balzac, *La Comédie humaine* (Rastignac) ; Maupassant, *Bel-Ami*, 1885 (Georges Duroi).

Aventuriers
Dumas père, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1845-1846 (Édmond Dantès) ; Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, 1869 (le capitaine Nemo).

Femmes fatales
Mérimée, *Carmen*, 1845 ; Zola, *Nana*, 1880 ; Flaubert, *Salammbô*, 1862 (Salomé).

Fourbes
Balzac, *La Comédie humaine*, 1830-1856 (Vautrin sous ses diverses identités).

Héros de la classe populaire
Zola, *Germinal*, 1885 (Étienne Lantier).

Héros romantiques et le « moi » en émoi
Chateaubriand, *Atala*, 1801 ; *René*, 1802.

Libertins
Laclos, *Les liaisons dangereuses*, 1782 (Merteuil et Valmont).

Monstres qui en disent beaucoup sur la nature humaine
Rabelais, *Gargantua*, 1534 ; Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1831 (Quasimodo).

Personnage de conte, au service de la visée argumentative
Voltaire, *Zadig*, 1747 ; *Candide*, 1759.

Raffinements de la psychologie amoureuse classique
M^me^ de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 1678.

Séducteurs
Mérimée, *Les âmes du purgatoire*, 1834 (Don Juan) ; Stendhal , *Le Rouge et le Noir*, 1830 (Julien Sorel).

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Nancy Huston, « L'enfance n'est pas drôle »

Ce sont surtout des personnages adultes qui peuplent les romans contemporains. Pour réussir à se mettre dans la peau d'un enfant et lui donner la parole de manière crédible, un écrivain ne peut pas se contenter de faire appel à ses propres souvenirs.

De *L'Empreinte de l'ange* à *Prodige*, l'enfance est présente dans la plupart de ses romans. Elle occupe cependant une place centrale dans *Lignes de faille*, le dernier d'entre eux. Nancy Huston a voulu se mettre successivement dans la tête de quatre garçons et filles de 6 ans, dont chacun est le parent du précédent. « L'enfance m'intéresse, et elle m'inspire, confie-t-elle. On écrit à partir de ce qui nous a constitués, de ces choses qui sont à la fois notre source et notre blessure. Certains refoulent l'enfant qu'ils ont été, comme s'ils avaient peur d'être réduits à cette position de faiblesse. Une certaine littérature européenne contemporaine manifeste même une haine de l'enfantement. »

La romancière canadienne a vécu un traumatisme à l'âge de 6 ans : le départ de sa mère. Son père s'est remarié et a quitté le Canada pour s'installer dans le New Hampshire, aux États-Unis. Avec l'absente, la fillette puis l'adolescente n'a plus eu qu'un lien nourri d'imaginaire. « Quand on vit un tel événement, remarque Nancy Huston, on s'interroge, on fait des hypothèses, on imagine... Cet événement traumatisant de l'enfance a fait de moi une romancière. J'ai pris conscience que le monde était une scène, j'ai compris le côté théâtral des relations humaines, et cela a commencé à me fasciner. » Plus tard, ses identités multiples nourriront des œuvres de fiction. Dans *Les Variations Goldberg*, son premier roman, elle dit « je » au nom de trente personnages différents...

Pour *Lignes de faille*, Nancy Huston a spontanément choisi des enfants de 6 ans : elle savait qu'elle se retrouverait aisément dans cet âge-là, physiquement et psychiquement, et qu'il serait « vecteur d'émotions » pour l'écriture. « Six ans est par ailleurs un âge charnière : on est sorti de la toute petite enfance, on comprend déjà beaucoup de choses, mais on n'est pas encore entré dans le monde de l'école qui va formater, jusqu'à un certain point, nos opinions et notre intelligence. »

Au risque d'en énerver certains ou de se faire mal comprendre, Nancy Huston affirme volontiers que le fait d'être mère l'a rendue meilleure romancière. « Les enfants nous échappent, comme les personnages de nos romans. *Lignes de faille* est un livre que seul un parent aurait pu écrire, c'est-à-dire seul un être ayant été confronté aux contradictions inattendues, enrageantes et ahurissantes de la vie familiale, toutes les manières qu'a cette vie de vous surprendre et de vous blesser. »

Nancy Huston connaît le dilemme de la « romamancière » : comment concilier le pessimisme, la lascivité, voire l'amoralité d'une romancière, capable de tuer (ses personnages) et les qualités positives qu'on attend généralement d'une mère ? Elle a appris à cloisonner sa vie en se donnant un lieu de travail distinct de son habitation, où elle n'a même pas une photo de ses enfants.

« Peurs et plaisirs extrêmes »

Pour *Lignes de faille*, il fallait se mettre dans la peau d'enfants de 6 ans. Nancy Huston a décidé d'emblée de ne pas singer leur manière de parler. « Reproduire le langage enfantin aurait été très ennuyeux, et pour le lecteur, et pour moi. » Mais un langage adulte ne convenait pas davantage. Pour préparer ce livre, elle avait écrit (en anglais) dans son carnet de notes quelques résolutions : « Élaguer, affûter [...] Éviter les superlatifs, les tout, les rien, les tout le monde et ainsi de suite. Çà et là, des phrases brèves, flottantes, essoufflées – gutturales et sauvages – des phrases arrachées à des gorges – la syntaxe en lambeaux [...] Un livre serré, ruisselant densément, sans fioritures. Comme si l'on errait dans les méandres mêmes du cerveau. Être un enfant, avec les peurs et les plaisirs extrêmes d'un enfant. Être dans le corps d'un enfant qui explore son corps. L'enfant et le sang, l'enfant et la morve, l'enfant et la pisse, l'enfant et la merde, l'enfant et les croûtes, l'enfant et les peaux mortes, la saleté entre les orteils. »

Mais on n'écrit pas impunément avec la « plume » d'un garçon ou d'une fille de 6 ans. Nancy Huston s'est rendu compte qu'elle n'était plus protégée par son savoir-faire. Elle devait s'interdire certains effets de style, des réflexions d'adulte, bannir de son texte l'abstraction, mais aussi l'ironie, le lyrisme... « J'ai essayé, dit-elle, de respecter ce qu'un enfant de 6 ans peut comprendre, et il comprend beaucoup de choses. Tous les enfants sont hypersensibles. Ils reçoivent les mots adultes comme des coups ou des caresses – en pleine figure. »

Paradoxalement, la difficulté est venue du fait qu'elle a réussi à entrer dans la peau de ces enfants. Nancy Huston vit en général assez mal la période d'écriture de ses romans. Elle se met dans des états impossibles, passe par des moments d'angoisse et de désespoir. Cette fois, c'était pire que d'habitude : « Il est très angoissant de squatter la tête d'un enfant. Pendant ces six mois d'écriture, je me sentais toute petite, le nez dans l'entrejambe du monde adulte, entourée de géants effrayants, imprévisibles, violents. Je ne comprenais pas le monde. » Elle est persuadée pourtant qu'un écrivain devrait toujours garder le point de vue de l'enfant et ne jamais cesser de trouver incroyable la manière dont les adultes vivent, s'agressent, se font la guerre, torturent...

Lignes de faille est un récit à l'envers, qui remonte dans le temps. Nancy Huston l'a cependant écrit de manière chronologique. En se documentant pour ce roman, elle a mesuré combien les enfants, depuis quelques décennies, sont de plus en plus envahis par le monde extérieur. Elle a eu l'impression d'écrire un livre grave, et il l'est bien entendu. Mais – miracle de la littérature – elle a découvert après coup que c'est aussi un livre comique : « Bien des passages lus à voix haute déclenchent des rires dans l'assistance - alors qu'en l'écrivant je n'ai pas une fois esquissé même l'ombre d'un sourire. Car l'enfance n'est pas drôle. Elle est toutes sortes de choses – heureuse, malheureuse, tragique, terrible, joyeuse –, elle peut même être amusante, mais elle n'est pas drôle. »

Robert Solé
(22 mai 2009)

POURQUOI CET ARTICLE ?

À propos du roman de Nancy Huston, *Lignes de failles*, paru en 2009, Robert Solé présente **les éléments d'une problématique fondamentale pour tout romancier, celle de son rapport à ses personnages.** Quand ces personnages sont des enfants de 6 ans, narrateurs de leur propre histoire, se pose également la question du langage qu'ils vont employer.

Dans les coulisses de la fiction

Bernard Pingaud construit un subtil jeu de miroir entre l'auteur, le narrateur, le lecteur et le critique.

On aura fait un grand pas dans l'intelligence de la littérature, et donc dans le désir entretenu à son endroit, lorsqu'on aura cessé de considérer le roman comme une forme littéraire naturelle, allant de soi, une manière commode de (se) raconter des histoires. Quelques personnages, une intrigue, une atmosphère, le tout compliqué de deux ou trois éléments de psychologie et d'une pincée de style (c'est ce qui semble le moins nécessaire), et le tour serait joué, la messe dite, le lecteur content. L'un des effets négatifs de ces rentrées littéraires un peu pléthoriques est peut-être d'imposer l'idée de cette fausse évidence, de rendre difficile une interrogation sérieuse et sévère sur ce qu'on lit, de substituer la lassitude à la curiosité. Et aussi de faire accroire que facilité et ennui n'ont pas partie liée.

On ne peut soupçonner Bernard Pingaud de débarquer dans le genre romanesque les mains dans les poches, en sifflotant. Et si l'on ne devait reconnaître qu'un mérite à son dernier roman, ce serait celui de maintenir allumée la veilleuse de l'intelligence critique en un lieu donc où elle ne brille pas toujours. Que l'on nous comprenne bien : Bernard Pingaud n'a pas dissimulé une théorie du roman dans *Bartoldi le comédien* ; des essais, il en a fait avant, ailleurs. Son livre est un roman à part entière, un vrai roman avec personnages, intrigue, atmosphère, style (oui !), etc. Il y est question d'amour et de mort, de vérité et de mensonge ; l'Histoire est présente et la mémoire vive ; la narration, enfin, est limpide, cohérente. Il se trouve donc que, pour les besoins de sa cause, Bernard Pingaud a éprouvé le désir, ou ressenti la nécessité, de déplacer ses pions selon les lois d'un jeu qu'il a lui-même inventé. S'il fallait expliquer en peu de mots son projet, et par là sa méthode, on pourrait dire qu'il a voulu dramatiser, en plus de l'intrigue, la technique qui la met en œuvre. Cela a déjà été tenté certes, mais rarement d'une manière aussi inattendue, subtile... romanesque. Rarement le lecteur et sa première doublure professionnelle, le critique, auront été aussi utilement bousculés, presque mis en crise.

On a beaucoup lu de romans qui montraient un écrivain placé en abyme, composant un roman. Ici, c'est le statut même de la fiction et avec lui celui du narrateur, du personnage, de l'auteur, du lecteur et du critique qui se trouve déplacé.

Le « vrai » héros

Résumons. Le lecteur d'une maison d'édition rédige un long rapport (carrément disproportionné) sur un roman qui l'a particulièrement intéressé ; il a pour titre *Bartoldi le comédien* et pour auteur un certain Lucien Roussel, critique de théâtre. Ce roman, imaginaire si on peut oser le dire, est censé raconter la vie d'Auguste Constant, alias Bartoldi, comédien célèbre qui, un jour du printemps 1970, se suicide avec un revolver à l'issue d'une représentation de *La Mouette*, qui marquait, après une longue absence, son retour à la scène. Rappelons que cette pièce de Tchekhov se termine par le suicide de Constantin, le personnage miné par la mélancolie qu'incarne précisément Bartoldi... « La scène est dans la vie », dirait le dramaturge pour situer précisément l'action du drame. Elle y est tellement que des personnages réels côtoient ceux de la fiction : Dullin, Jouvet, Bory, Dort, Cournot... pour ne parler que du monde du théâtre.

Roussel, auquel, comme il est bien naturel, Pingaud prête des intentions littéraires, a mis en place un narrateur, P., lui aussi critique de théâtre et ami de Bartoldi. « En s'effaçant ainsi derrière P., Roussel ne gagne pas vraiment en crédibilité », souligne le perplexe lecteur de la maison d'édition. Cet artifice est doublé par un autre, que, fine mouche critique, ce même lecteur croit avoir repéré : c'est de la vie et de la mort du comédien Frédéric Lenoir (protagoniste de papier, pas plus réel que le « vrai » héros du récit) que Roussel s'est inspiré pour brosser le portrait de Bartoldi. Arrêtons-là l'énumération des multiples chausse-trappes dont le livre de Pingaud est tissé : les raconter toutes reviendrait presque à le réécrire.

Répétons-le : toutes ces subtilités non seulement ne gênent pas le lecteur le vrai, vous ou moi mais le rendent au contraire allègre, ému, intelligent même. Bernard Pingaud a construit une séduisante machine littéraire pour raconter un destin, et surtout pour rendre un bel hommage au théâtre, art du paraître, de l'illusion, qui regarde avec grand désir l'être et la vérité, et aussi à cet autre « théâtre plus vrai qu'aucun théâtre réel, dont la scène ne s'ouvre que pour l'enchantement des romanciers et de leurs lecteurs ». Il a intégré à sa fiction des personnages qui n'y ont pas normalement leur place : ce lecteur devenu narrateur et son double besogneux, prudent ou audacieux, puriste, roué, influençable, déprimé ou étrangement joyeux, sévère ou désinvolte, amoureux fatigué revigoré par quelques belles pages, pinailleur, donneur de leçon, écrivain trop souvent en souffrance de sa propre création : le critique. Pour une fois, il ne demeure pas, veilleur mélancolique, à l'écart de la fête ; il y participe.

Patrick Kéchichian
(25 octobre 1996)

POURQUOI CET ARTICLE ?

Le roman de Gide intitulé *Les Faux-Monnayeurs* reste la référence du procédé de mise en abyme. Parmi les multiples personnages, l'un est un romancier qui écrit un roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*. Le procédé a depuis connu bien d'autres réussites. Le roman de Robert Pingaud, *Bartoldi le comédien*, paru en 1996, montre qu'il est encore possible de renouveler complètement cette construction romanesque « en abyme », dans laquelle un personnage est lui-même occupé à écrire.
Dans ce cas, c'est d'abord le lecteur d'une maison d'édition qui rédigeant un rapport sur un roman intitulé – bien sûr – *Bartoldi le comédien*, s'interroge sur l'identité du narrateur, un certain P., critique de théâtre... Le candidat au bac de français trouvera ici – au-delà d'un exemple significatif de la mise en œuvre du procédé – des réflexions pertinentes sur **le statut de la fiction romanesque dans ses composantes essentielles : personnage, narrateur, auteur et critique**.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

ZOOM SUR…

Le suicide dans le roman, une fin de parcours tragique.

La vision du monde que laisse transparaître un personnage de roman trouve une signification particulièrement lourde quand son « parcours » s'achève par un suicide.

Ariane et Solal
Belle du Seigneur, de Cohen, 1968, s'achève par le double suicide simultané d'Ariane et Solal. C'est une sorte d'apothéose paradoxale, les deux amants, conscients d'avoir vécu l'acmé de leur amour, choisissent de mourir ensemble en ingérant une dose massive de morphine.

Claude Lantier
Dans *L'Œuvre* d'Émile Zola, 1886, le peintre Claude Lantier, marqué par l'hérédité alcoolique qui lie les personnages des *Rougon-Macquart*, est à la recherche de la perfection. Incapable de réaliser l'œuvre qui représenterait la Femme, il se pend devant le tableau inachevé.

Emma Bovary
La protagoniste de *Madame Bovary*, de Flaubert, publié en 1857, est la plus célèbre « suicidée » du roman français. Abandonnée par ses amants, affolée par les dettes qu'elle a réussi à cacher à son mari, elle s'empoisonne avec de l'arsenic dérobé chez le pharmacien Homais.

Javert
Dans *Les Misérables* de Victor Hugo, publié en 1862, le policier Javert a dédié sa vie à la loi. Sauvé par Jean Valjean, l'homme qu'il a traqué sans répit, il se noie dans la Seine pour mettre fin au dilemme qui l'accable.

Kyo et Tchen
La Condition humaine de Malraux, 1933, propose des figures de suicidés héroïques, des révolutionnaires communistes dans le contexte de la guerre civile en Chine : Kyo qui se suicide pour éviter la torture ; Tchen, blessé dans l'attentat contre Tchang-Kaï-Shek, qui se tire une balle dans la bouche.

Personnage romanesque et vision(s) du monde

Le roman est la création d'un univers qui fonctionne comme un reflet du monde réel. Que ce reflet soit déformé ou qu'il ait lieu dans un espace ou un temps différents des nôtres, le lecteur effectue des « allers-retours » entre ces deux univers qui le mènent à une réflexion sur notre monde. Le roman est porteur d'une ou plusieurs « visions du monde ».

Le porteur d'une vision du monde

Un personnage de roman est, en quelque sorte, **« plus que lui-même »**. Le héros, pivot de l'œuvre, acquiert un statut qui est davantage que celui d'un simple individu. Il peut alors, dans le roman, être **le vecteur d'une conception du monde**.
Le protagoniste, à travers son parcours, devient peu à peu **le symbole d'une qualité** : il incarne une vertu, un vice, ou une façon de se positionner par rapport au monde. **Certains héros deviennent ainsi des « types »**, au point que leur nom peut donner naissance à un terme désignant un comportement général (Exemple : le « bovarysme »).
Un héros romanesque peut, de même, révéler une vision du monde lorsque son itinéraire est à l'image de celui de **tout un groupe**. Lantier, dans *Germinal*, représente ainsi les mineurs, la classe ouvrière : il donne au lecteur la possibilité de considérer la société selon un angle particulier, celui des opprimés.
Le personnage peut également être **le symbole d'une cause à défendre**. Il rassemble alors des hommes autour de lui, réunis par une même vision du monde,

Statue de Voltaire, à Ferney.

et s'oppose éventuellement à ceux pour qui cette vision est inopérante. Dans *La Peste*, le docteur Rieux estime qu'il n'y a qu'une seule attitude possible : lutter contre la maladie. Il est rejoint par un certain nombre de personnages, tandis que d'autres préfèrent se replier sur eux-mêmes : deux visions du monde se dessinent ainsi.

À la croisée de plusieurs visions du monde

Le personnage est rarement seul dans un roman. De fait, le roman ne délivre pas un « message » simpliste et univoque, mais permet, au contraire, **une confrontation de perspectives**.
L'exemple de *La Peste* est à cet égard éclairant : Rieux, incarnant la lutte contre le fléau, rencontre un journaliste qui, lui, est prêt à tout pour quitter la ville, où la peste s'est déclarée, et rejoindre sa bien-aimée. Pour lui, l'amour est plus important que la solidarité avec les habitants. Mais Rieux ne le condamne pas. Les deux perspectives sont ainsi données au lecteur, comme deux choix personnels, engageant deux modes de comportement et deux visions du monde.
De plus, **chaque personnage est un « composé » qui possède de multiples facettes**. Le romancier ne se contente pas de caricatures, il construit un personnage riche qui sera sensible aux situations qu'il rencontrera et ses réactions ne seront pas toujours prévisibles. Dans *Les Misérables*, Jean Valjean est celui qui lutte contre les préjugés et vient en aide aux plus démunis, le père rêvé pour Cosette… mais il est également celui qui ne supporte pas d'être « dépossédé » de sa fille adoptive lorsque celle-ci tombe amoureuse : son amour paternel est à la fois admirable et abusif.
En outre, cette complexité est encore amplifiée par le « duo » formé par le romancier et ses personnages. **Ni le narrateur, ni le romancier, ne sont forcément en accord avec les visions du monde portées par les personnages** : l'ironie de Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, fait éclater aux yeux du lecteur l'aspect illusoire de la conception du monde de Frédéric Moreau.
Le romancier peut également critiquer la société dans laquelle il place ses personnages : dans *Une Vie*, de Maupassant, Jeanne se trouve confrontée à la violence de son mari, à la cruauté d'une société de classes, sans

Gargouille surmontant Paris.

pouvoir trouver d'autre « remède » que sa maternité. L'auteur, ici, ne juge pas forcément son personnage, mais il délivre une vision du monde pessimiste en décrivant « objectivement » une vie ordinaire.

Le roman comme vision du monde

Les visions du monde qui s'expriment à travers un roman sont portées, non seulement par les personnages et le narrateur, mais également par tous les motifs qui s'entrecroisent dans l'œuvre.
Le roman peut **interroger les modes de connaissance et les croyances d'une époque**. À la fin du XIXe siècle, Zola (et tout le mouvement naturaliste) s'inspire de la biologie et des sciences expérimentales : tout en critiquant la société, il montre par là qu'il est en accord avec une vision « scientifique » et progressiste du monde.
À l'inverse, la littérature romanesque du début du XXe siècle **met en doute cette notion de progrès**. Céline s'inscrit en faux contre la vision du monde selon laquelle l'homme serait capable de maîtriser ses inventions et ses connaissances.
Dans un style d'écriture différent, le roman noir, apparu à la fin du XVIIIe siècle, rejette l'idée selon laquelle la transparence et la vérité nous seraient accessibles : des zones d'ombre entourent les personnages. Le monde y est un labyrinthe obscur et effrayant.

L'œuvre peut également être **porteuse d'une réflexion philosophique**, débouchant soit sur un **constat lucide** (et parfois pessimiste) soit sur une **révolte**.
Toute l'œuvre romanesque de **Maupassant** est ainsi porteuse d'une philosophie pessimiste, qui voit en l'homme un prédateur égoïste. À l'inverse**, Malraux**, dans *L'Espoir* comme dans *La Condition humaine*, révèle la faculté d'union et de solidarité des hommes. Héritier du conte philosophique de l'époque des Lumières (XVIIIe) où s'est illustré **Voltaire** (*Candide, Zadig, Micromégas…*), **le roman à thèse** illustre un système philosophique ou une idéologie politique dans les éléments d'un récit. Ainsi, **Aragon**, dans *Les Communistes,* fresque romanesque en 6 volumes, publiés de 1949 à 1951, rend hommage à l'action courageuse des communistes dans les années tragiques de la « drôle de guerre » (1939) et de la défaite (1940). **Camus**, dans *L'Étranger*, illustre la philosophie de l'absurde exposée dans *Le Mythe de Sisyphe* et **Sartre**, dans *La Nausée*, donne une expression romanesque de l'existentialisme développé dans *L'Être et le néant.*

Le roman peut également être **une vision du monde**, non pas au sens politique ou philosophique, mais **au sens esthétique du terme**. Une œuvre est faite de mots autant que de personnages, de rythmes et de sons, autant que de thèmes. Cet **entrecroisement des motifs et de l'écriture** permet de transmettre au lecteur un autre regard sur le monde.
Certains romans laissent ainsi **une empreinte** en nous par leurs descriptions, ou par l'imaginaire qu'ils nous offrent. Certains romans nous marquent par leurs descriptions, ou par l'imaginaire qu'ils nous offrent : *Le Grand Meaulnes* (Alain-Fournier), **Aurélia** (Gérard de Nerval), *Au Château d'Argol* (Julien Gracq), ou encore *La Recherche du temps perdu* (Marcel Proust) sont autant d'exemples d'œuvres dans lesquelles le monde est transformé par un regard. Le lecteur est invité à se déplacer légèrement, à faire un pas de côté pour considérer, plus qu'une « vision du monde », un monde « re-vu ».

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **Écriture de soi et questionnement du monde** p. 22-24
(Thomas Clerc, 26 mars 2010)

CITATIONS

• « On ne peut créer des personnages que lorsqu'on a beaucoup étudié les hommes, comme on ne peut parler une langue qu'à la condition de l'avoir sérieusement apprise. »
(Dumas fils, *La Dame aux camélias*, 1848.)

• Pour le romancier objectif, « la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence. Le roman conçu de cette manière y gagne de l'intérêt, du mouvement dans le récit, de la couleur, de la vie remuante. »
(Maupassant, préface de *Pierre et Jean*, 1887.)

• « C'est toujours nous que nous montrons dans le corps d'un roi, d'un assassin, d'un voleur ou d'un honnête homme. »
(Maupassant, *ibidem*.)

• « Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette. »
(Maupassant, *ibid.*)

• « Le thème de tout roman, c'est le conflit d'un personnage romanesque avec des choses et des hommes qu'il découvre en perspective à mesure qu'il avance, qu'il connaît d'abord mal, et qu'il ne comprend jamais tout à fait. »
(Alain, *Système des Beaux-Arts*, 1920.)

• « Le but suprême du romancier est de nous rendre sensible l'âme humaine, de nous la faire connaître et aimer dans sa grandeur comme dans sa misère, dans ses victoires et dans ses défaites. Admiration et pitié, telle est la devise du roman. »
(Duhamel, *Essai sur le roman*, 1925.)

• « Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau, ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin et il n'est jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leurs passions. »
(Albert Camus, *L'Homme révolté*, 1951.)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

REPÈRES

Quelques romanciers nettement caractérisés par la tonalité optimiste ou pessimiste de leurs œuvres.

Dumas père (XIXe siècle)
• Les héros des *Trois Mousquetaires* (D'Artagnan, Athos, Porthos et Aramis) sont des hommes d'action, jamais à court de ressources ni de témérité pour surmonter les obstacles : leçon d'optimisme malgré l'échec de leurs « aventures » amoureuses.
• Le héros du *Comte de Monte-Cristo*, Édmond Dantès, innocent condamné sur la dénonciation calomnieuse d'un jaloux, se retrouve enterré vivant au château d'If. Il renverse pourtant la situation, s'évade, devient immensément riche et traque ses ennemis pour se venger.

Maupassant (XIXe siècle)
Le plus célèbre pessimiste de la littérature française ! Athée, il récuse toute providence ou transcendance, il ne croit ni aux profits du « progrès » ni même aux vertus de l'amitié. Ses thèmes favoris – la Normandie rurale, le monde des employés de bureau parisiens, les maisons closes – sont traités avec un réalisme excluant toute idéalisation. Les hommes y apparaissent le plus souvent sous leurs pires travers : bêtise, égoïsme, cupidité, cruauté. Dans des récits (essentiellement des nouvelles) qui finissent rarement « bien », les femmes sont presque toujours leurs victimes : épouses bafouées (Jeanne dans *Une vie, 1883)*, prostituées rejetées (*Boule de suif*, 1880)...

Saint-Exupéry (XXe siècle)
Lui-même pilote à l'époque héroïque de l'aviation civile, Saint-Exupéry célèbre dans ses récits – *Courrier Sud* (1930), *Vol de nuit* (1931), *Terre des hommes* (1939) – le courage et l'abnégation de ces hommes qui risquaient leur vie pour transporter le courrier. Un humanisme que l'on retrouve dans son célèbre conte *Le Petit Prince* (1943).

Écriture d'invention :
Lettre d'un lecteur à un romancier pessimiste

L'intitulé complet du sujet
Après avoir lu un roman, un lecteur adresse un courrier au romancier pour lui reprocher la vision très pessimiste qu'il donne de la réalité. Quelques jours plus tard, il reçoit la réponse du romancier qui défend sa position. Rédigez successivement la lettre du lecteur et celle du romancier. Ne signez pas les lettres de vos noms et prénoms, mettez un pseudonyme et indiquez une fausse adresse.
Corpus : Honoré de Balzac, Flaubert, Guy de Maupassant, Huysmans.

Guy des Gares
12 rue du Château-d'If
36000 Châteauroux

à Émilien Aloz
1, rue de l'Assommoir
75020 Paris

Monsieur,
Je termine à l'instant le dernier roman que vous avez publié, intitulé *Adieu la Vie*. Je l'ai lu avec beaucoup d'intérêt, et il me faut reconnaître la qualité de votre style. Cependant, je suis sorti totalement déprimé par la lecture de ce récit, qui impose une vision très pessimiste de la vie et du monde. Je ne partage pas du tout votre approche de la fiction.
Pour moi, un roman est destiné à des lecteurs ordinaires, à la vie banale et sans relief. J'attends d'une fiction littéraire qu'elle me fasse oublier, le temps d'une histoire palpitante, la morosité de mon quotidien. Or, à travers votre histoire sombre, vous nous renvoyez violemment à notre propre univers. Vos personnages nous ressemblent trop, avec leurs faiblesses et leurs vices. Ils sont « humains, trop humains ». Ne croyez-vous pas, pourtant, que l'écriture romanesque doit plonger le lecteur dans un univers où dominent la rêverie et une certaine forme d'idéal ? Songez donc à ces magnifiques aventures racontées par Dumas, comme *Le Comte de Monte-Cristo*. Le héros arrive par exemple à se sortir de situations incroyables, à l'image du chapitre où il s'évade dans un cercueil, que deux gardiens vont précipiter dans l'océan. Le lecteur ne songe plus aux tracas qui encombrent son existence : il s'est identifié au héros, et il sait que ce héros sortira vainqueur des épreuves qu'il doit affronter. Pensez également aux romans des chevaliers de la Table ronde, au cycle arthurien : bien sûr, il y a des morts, des traîtres, mais des personnages comme Lancelot du Lac, par leur haute valeur, tant guerrière que morale, s'affirment comme des exemples à suivre. Imposer un dénouement triste, mettre en scène des personnages banals, c'est donner à vos lecteurs l'impression qu'il n'y a pas de possibilité d'un monde meilleur, que la création fictionnelle n'est là que pour accentuer notre désespérance. Le roman doit-il être le miroir de notre monde ? Je suis certain du contraire : s'il peut être intéressant de prendre appui sur la réalité socio-historique, le romancier se doit de transposer le réel pour le magnifier, de proposer un univers auquel nous avons envie d'appartenir. Vous êtes écrivain, mais vous êtes sans doute vous-même un lecteur ; pensez-vous que l'on puisse lire si le plaisir est absent ? La vision du monde que vous nous soumettez renvoie à une réalité trop dure, trop noire, et transforme la lecture non en plaisir, mais en douleur d'assister au spectacle d'une réalité toujours décevante, comme dans *Illusions perdues,* de Balzac.
Monsieur l'écrivain, méditez ces humbles remontrances avant la rédaction de votre prochain ouvrage : je ne vous demande pas de faire des romans à l'eau de rose ; on peut faire de la bonne littérature avec de bons sentiments. Je vous demande de porter un regard différent sur le monde. Les hommes n'ont pas besoin de vous pour être désespérés...

Bien respectueusement,
Guy des Gares

Émilien Aloz
1, rue de l'Assommoir
75020 Paris

à Guy des Gares
12 rue du Château-d'If
36000 Châteauroux

Monsieur,
J'ai bien reçu votre lettre, que j'ai lue avec le même intérêt que celui que vous avez eu à me lire. Si je prends la peine de vous répondre, c'est que votre critique relève d'une conception de l'écriture romanesque que je ne partage pas complètement.
Vous avez certes totalement raison : mon dernier roman témoigne d'une perception assez noire de l'existence. Toutefois, vous vous méprenez quand vous dites qu'il y a dans cette vision une complète désespérance. Faire comprendre la réalité du monde dans toute sa cruauté n'est pas un message négatif envoyé au lecteur. Il ne s'agit pas de le renvoyer à la noirceur de son propre univers, mais de l'inciter à changer le quotidien afin de le rendre moins sombre. Votre lettre n'est d'ailleurs pas exempte de présupposés discutables : vous paraissez ainsi penser que mes romans ne sont qu'une photographie banale de la vie, que ce que je raconte est nécessairement le fruit d'une expérience humaine authentique. Or, à l'instar du romancier réaliste défini par Maupassant, dans sa préface à *Pierre et Jean*, je prétends qu'un véritable travail artistique préside à l'effet de réel. De la même façon, si je vous propose un univers pessimiste, c'est peut-être pour vous conduire implicitement vers une certaine forme d'idéal. Prenez l'exemple du fameux roman de Maupassant, *Une vie* : chaque aventure, chaque incartade conjugale, précipite l'héroïne plus avant dans la déception et l'amertume. Pourtant, la dernière page s'éclaire d'un espoir nouveau, à travers la présence d'un enfant, ce qui fait dire à la servante : « La vie, [...] ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit. » Les romans peuvent parler de la perte des illusions pour mieux appréhender la réalité et l'améliorer. Pensez-vous que, pour ma part, je n'ai pas d'idéal ? Croyez-vous que mon approche de la réalité reflète un dégoût de la vie ? J'attends de mes lecteurs autre chose qu'une simple réception passive de mes récits. Certes, comme vous le sous-entendez, je n'arrache pas mes lecteurs à leur quotidien en leur proposant un univers parfois banal et réaliste. Cependant, j'ose croire que certains peuvent trouver du plaisir à la lecture de mes œuvres ; non pas ce plaisir que vous décrivez, celui, un peu enfantin, d'avoir un désir immédiatement satisfait, mais le plaisir, plus intellectuel celui-là, d'avoir l'impression de détenir des clés pour déchiffrer le monde. Ce genre de satisfaction dure bien au-delà de la lecture : mes romans sont là pour déranger, changer, bousculer le lecteur ; celui qui se laisse prendre au jeu de la réflexion sur le monde, et qui n'évalue pas un roman en fonction de sa capacité à susciter des émotions artificielles, comprendra sans doute que je suis un incorrigible optimiste. En effet, je vous fais confiance pour penser qu'il est urgent de bâtir un monde différent de celui que mes romans dépeignent.

Je vous salue bien cordialement,
Émilien Aloz

Ce qu'il ne faut pas faire
Présenter successivement deux exposés abstraits opposant optimisme et pessimisme, sans faire référence à des œuvres.

SUJETS TOMBÉS AU BAC SUR CE THÈME
Dissertations
– En conclusion du roman de Guy de Maupassant, *Une vie*, Rosalie déclare : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ou si mauvais qu'on croit ». Pensez-vous qu'un roman doit ouvrir les yeux du lecteur sur la vie ou bien au contraire permettre d'échapper à la réalité ? (Sujet national, 2008, séries technologiques)
– Le roman est-il « une feinte pour tenter d'échapper à l'intolérable », comme l'affirme Romain Gary ? (Amérique du Sud, 2009, séries S et ES)

CITATIONS

• « Perrichon – Madame, je voudrais un livre pour ma femme et ma fille... un livre qui ne parle ni de galanterie, ni d'argent, ni de politique, ni de mariage, ni de mort. »
(Eugène Labiche, *Le Voyage de monsieur Perrichon*, 1860.)

• « Un roman est comme un archet, la caisse du violon qui rend des sons, c'est l'âme du lecteur. »
(Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, 1890.)

• « J'appelle un livre manqué celui qui laisse intact le lecteur. »
(André Gide, *Cahiers d'André Walter*, 1891.)

• « Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. »
(André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1934.)

• « Je tiens que le romancier est l'historien du présent, alors que l'historien est le romancier du passé. »
(Georges Duhamel, *La Nuit de la Saint-Jean*, 1935.)

• « Le livre est l'ami de la solitude. Il nourrit l'individualisme libérateur. Dans la lecture solitaire, l'homme qui se cherche lui-même a quelque chance de se rencontrer. »
(Georges Duhamel, *Défense des Lettres*, 1937.)

• « Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images. »
(Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, 1942.)

• « L'art du roman est de savoir mentir. »
(Louis Aragon, *J'abats mon jeu*, 1959.)

• « Je ne dirai jamais de mal de la littérature. Aimer lire est une passion, un espoir de vivre davantage, autrement mais davantage que prévu. »
(Georges Perros, *Papiers collés*, 1961.)

• « C'est vrai, avec les bons sentiments on ne fait pas de la bonne littérature. On en fait de l'excellente : Balzac et Shakespeare. »
(Jacques de Bourbon Busset, *Les Arbres et les jours*, 1967.)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Écriture de soi et questionnement du monde

Il faut d'abord refuser l'antienne pénible du « déclin » de la littérature française. Il existe aujourd'hui d'excellents écrivains en France, mais leur visibilité est incertaine. Ce n'est pas la littérature qui est en crise, mais sa légitimité. Centrale dans la formation des élites du passé, elle ne l'est plus ; mais la littérature exigeante, contrairement à ce qu'affirment les néoconservateurs, n'a jamais été populaire qu'au sein d'un groupe social restreint : Gide tirait souvent à 500 exemplaires, mais il était lu par les gens-qui-comptent. La croyance d'une universalité de la littérature est donc une imposture française qui s'est écroulée avec l'élévation du niveau et la diversification de l'offre culturelle.

Ce qui a vécu, c'est aussi une certaine idée de la littérature close sur elle-même – son autoréférentialité – véhiculée par les modernes tels Blanchot ou Derrida. La littérature est un monde en soi et elle a un dehors, elle est donc relationnelle : ni pur reflet, comme le disait la vulgate marxiste, ni pur miroir auto-réfléchissant comme feignait de le croire le structuralisme. On peut appeler « postmodernité » cette période (la nôtre) qui ouvre la littérature sur le monde, au risque de voir se diluer sa spécificité. Du coup, les critères de littérarité semblent plus opaques, ce qui ne facilite la tâche de personne, ni des critiques ni du public.

Le mot « contemporain » implique un contexte et des partis pris. Pour le découpage historique, les années 1980 sont un bon point de départ, puisqu'elles correspondent à un changement d'horizon d'attente : fin des idéologies, triomphe du spectaculaire-marchand prophétisé par Debord, surmédiatisation, néolibéralisme substituant le divertissement à la culture, etc.

Sur le plan des formes, l'éclatement des tendances est manifeste dans la mesure où les options esthétiques ont cédé le pas devant un éclectisme augmenté par l'explosion de la production (plus de mille romans chaque année) et le décalage entre l'offre et la demande. Face à cette pléthore, des écrivains en voie de classicisation (légitimés de leur vivant) font figure de repères : pour prendre deux extrêmes, Patrick Modiano, moderne parce qu'il a été rétro (jetant, en 1968, un regard sur la France des années noires), ou Pierre Guyotat dont l'avant-gardisme sur les plans politique et sexuel s'accompagne d'une conscience extrême de la langue. Tous deux ont utilement obligé la société française à prendre conscience de ses mensonges.

On peut aussi brandir plusieurs noms sans doute appelés à devenir des classiques (Echenoz, Quignard, Michon, NDiaye, etc.), auteurs sur lesquels règne un accord qui n'est pas forcément le meilleur service à leur rendre. En effet, la littérature contemporaine peut être définie comme celle sur laquelle il n'y a pas de consensus. Aussi problématiserai-je la question à partir d'un genre lui-même incertain : l'autobiographie.

Le règne autobiographique

Incontestable est le « retour au sujet » que l'on observe depuis les années 1980. Fait mal compris, ce « retour » est salutaire, puisqu'il a permis l'explosion de la sphère autobiographique, qui est ce qui est arrivé de mieux à la littérature française des trente dernières années. Ce « retour » n'est pas réactionnaire, contrairement à ce qu'affirment les fictionalistes, c'est-à-dire les défenseurs des vieilles formules romanesques et du réalisme narratif, qui constitue la majorité de la production courante. En effet, ce n'est pas le « vieux sujet » qui revient, mais un autre, traversé par de multiples polarités. « Je » est toujours pluriel.

Du reste, les théoriciens de la mort de l'auteur et de la fin de l'homme, Barthes et Foucault, avaient déjà anticipé cette problématique en opérant un changement de cap à la fin des années 1970 : Foucault avec ses derniers travaux sur l'esthétique de l'existence (définition possible de l'autobiographie), et Barthes avec son autoportrait *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), où l'identité est envisagée comme un rôle. Par conséquent, l'écriture de soi est un genre bien plus théorique qu'on ne le dit et, du coup, plus vivant que tous les autres. L'erreur a été de croire qu'elle signifiait « spontanéité », « naturel » et réfutation de l'histoire littéraire là où elle vise au contraire à questionner conjointement le sujet de l'écriture et l'homme moderne.

Il faut défendre Narcisse, comme l'a bien montré Philippe Vilain (*Défense de Narcisse*), puisque Narcisse c'est vous et moi, c'est-à-dire un sujet qui va mourir mais qui voudrait quand même y voir plus clair dans le siècle. La vitalité de l'écriture de soi est liée à ce mouvement de tension entre le dedans et le dehors, décliné sous toutes ses formes. Il n'y a en fait aucune séparation entre l'écriture de soi et le questionnement du monde : ses détracteurs n'ont que des arguments moraux à opposer à un bouleversement esthétique.

On peut donc proposer un premier partage à partir du mot « contemporain », entendu au sens faible d'« actuel » : production commerciale, d'évasion, empruntant souvent les traits du romanesque de convention, littérature « du milieu » (comme on dit au cinéma « la qualité française »), indifférente à la langue qu'elle emploie ; de l'autre côté, le « contemporain » au sens fort, littérature qui se pose le problème de la représentation du sujet moderne. Cette « littérature d'auteur » où le texte est une performance ou un événement de langage se distingue de celle qui n'est écrite par personne, pur canevas destiné à raconter des histoires interchangeables : Marc Lévy n'écrit pas en français mais dans une langue scénarisée. Tout le monde connaît les noms de cette littérature vendeuse, mais les oublie vite. L'autre littérature, contemporaine au sens subjectif, qui concerne notre temps, s'incarne exemplairement dans l'écriture de soi.

Terroristes et Rhétoriqueurs

Celle-ci, loin d'être un recul narcissique, est le lieu d'un mouvement paradoxal de régénération des formes et des contenus. En effet, cette littérature « personnelle » a contaminé tous les genres : roman, théâtre, poésie, essai. On peut donc penser la littérature d'aujourd'hui à partir des problèmes spécifiques posés par l'écriture de soi. Ainsi la question centrale de la vérité : il y a les écrivains qui y croient, et ceux pour qui c'est une notion sans fondement. Jean Paulhan appelait les premiers « Terroristes », les autres « Rhétoriqueurs » (*Les Fleurs de Tarbes*). Les Terroristes considèrent que la littérature ne se réduit pas à la littérature, mais qu'elle est travaillée par le Dehors : en termes linguistiques, le message y déborde le code. C'est la définition même de l'avant-garde, qui cherche à abolir la différence entre l'art et la vie. On suppose les avant-gardes mortes depuis les années 1980. Et si l'écriture de soi était la version postmoderne de l'avant-garde ? Car il existe une écriture autobiographique qui comporte des traces d'utopie, comme les *Souvenirs obscurs d'un juif polonais né en France*, de Pierre Goldman (1975), mise à nu d'un homme et d'un système judiciaire. Plus près de nous, le dernier autobiographe à lever les tabous de la société française en procédant à une esthétique de la transparence totale, fut Guillaume Dustan. Son progressisme s'exprime dans une œuvre imparfaite dont la réception a été brouillée (*Je sors ce soir*, *Génie divin*) par des polémiques entretenues par l'intéressé lui-même – c'est la marque des écrivains terroristes que de ne pas être considérés comme des écrivains.

Les pendants des Terroristes sont les Rhétoriqueurs, pour qui la littérature est d'abord un art verbal obéissant à des lois qu'il s'agit d'accomplir ou d'inventer. Mais la recherche sur la forme modifie nécessairement notre vision du monde, et le transforme obliquement. Toute la littérature digne de ce nom est donc politique (au sens large), puisqu'elle défait les anciennes manières de lire et de penser à partir d'un renouvellement de sa matière. En fait, les grands écrivains sont à la fois Terroristes et Rhétoriqueurs : de *Breton* à *Sartre* ou *Duras*, changer la vie c'est changer la vue.

Entre vérité et mise en scène

Une bonne autobiographie se jugera donc à son degré de sincérité autant qu'à l'intelligence de son dispositif verbal, ces deux éléments étant inséparables. Plus une autobiographie est attentive à son médium, meilleure elle est, puisque le sujet est un être de langage – à partir de quoi, tout est possible : objectivation froide (*Rapport sur moi*, Grégoire Bouillier), grand flux verbal de Frédéric-Yves Jeannet (*Charité*) qui mêle diverses couches de temps, lyrisme de Raymond Federman (*Amer eldorado*), confession construite de Catherine Millet, (*La Vie sexuelle de Catherine M.*). Écrit avec élégance, ce best-seller légitime a une double portée : littéraire (c'est un grand livre descriptif, qui insiste sur la visualité de l'écriture), mais aussi culturelle puisque la narratrice joue la disponibilité contre la transgression, contribuant ainsi à désacraliser la sexualité. Dans tous ces exemples, le moi n'est pas posé préalablement à l'écriture mais s'invente au cours du livre, il est « pris dans une ligne de fiction » (Lacan).

Pour autant, le mot « autofiction » est gênant dans son succès même, puisqu'il présuppose que la littérature est par essence fictionnelle, ce qui est faux : simple postulat statistique, venu d'Aristote. Cette conception autorise les détracteurs de l'écriture de soi, tel Valéry, à considérer qu'elle est un genre falsifié, selon un paradoxe scolaire : le roman serait plus vrai que les autobiographies mensongères. Or l'écriture de soi n'a jamais impliqué un renoncement à la mise en scène et à l'invention. L'autofiction, qui postule une identité de nom entre narrateur et personnage (comme l'autobiographie) mais refuse le pacte de vérité (comme le roman) flirte avec une dimension ludique, qui en limite l'intérêt si on n'y sent qu'une complaisance virtuose. Georges Perec a conçu des autobiographies formalisées, mais nullement gratuites, grâce à leur puissance historique (*W ou le souvenir d'enfance* ou *Je me souviens*). Il convient donc d'être prudent lorsqu'on utilise le terme d'« autofiction » qui convient aux expériences d'une Chloé Delaume ou aux raffinements identitaires d'Anne Garréta (*Pas un jour*) plus qu'au pathos d'Annie Ernaux (Journal *du dehors*) ou de Christine Angot (*L'Inceste*). Chez cette dernière, la « prise de parole » et l'effet de vérité constituent tout le sel d'une œuvre controversée, puisque typiquement terroriste. La notion de pathos, dévalorisée par un usage trivial du mot, est décisive pour mesurer la qualité du récit autobiographique – Philippe Forest (*L'Enfant éternel*) ou Camille Laurens (*Philippe*) le rappellent dans leurs récits consacrés à la mort de leurs enfants.

La vérité hors autobiographie

En face de l'hydre autobiographique, dont la force est liée à la pertinence du regard qu'elle propose dans une société fascinée par la transparence, d'autres options sont possibles. Si la littérature est la mieux à même de dire la vérité du monde renversé (ce qui lui confère sa nécessité et empêche sa « disparition »), les moyens employés divergent, preuve de la richesse de ses possibilités : il existe ainsi une tendance documentaire dans la littérature française actuelle, représentée par Jean Rolin (*Chrétiens*, *Zone*) ou François Bon (*Sortie d'usine*, *Daewoo*). Ici, la « vérité » n'est plus liée à une subjectivité exposée mais à un regard plus neutre, quoique traversé par l'expérience du réel (*La Maladie de Sachs*, Martin Winckler). À l'inverse se situe le « roman romanesque », celui dont on déplore souvent qu'il fasse défaut, capable d'embrasser le monde et l'Histoire, comme on dit que les Américains savent le faire, sur le modèle, d'ailleurs, du roman français du XIXe siècle.

Houellebecq représente assez cette tendance : du bon roman à thèses, à la fois cynique et touchant dans la mesure où il prend au sérieux la plupart des « grandes questions » qui animent notre temps (*Les Particules élémentaires*, *Plateforme*). L'ambiance sinistre et folle du monde vu comme asile d'aliénés trouve en Régis Jauffret un interprète de choix (*Promenade* ou *Univers, univers*). La veine plus dérisionniste des auteurs des Editions de Minuit doit son succès au renversement des principes esthétiques sur lesquels était fondée cette illustre maison : le burlesque et

POURQUOI CET ARTICLE ?

Thomas Clerc propose dans cet article un tour d'horizon de la littérature actuelle autour de la problématique de « l'écriture de soi ». Les années 1980 marquent un tournant, avec les succès de l' « autofiction », dont il cite les exemples les plus significatifs. Ce succès n'exclut pas ceux d'une littérature de témoignage (« documentaire »), du roman à thèse (*Les Particules élémentaires, Plateforme* de Houellebecq). Thomas Clerc analyse aussi les réussites des réécritures, qu'elles se réfèrent à des icônes historiques (*Ingrid Caven,* de Jean-Jacques Schuhl, *Madman Bovary*, de Claro) à des figures de l'ombre (*L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère) ou encore qu'elles jouent avec les codes (transposition de l'écriture télévisuelle dans *Doggy bag,* de Philippe Djian). Le candidat au bac de français trouvera ici **une « cartographie » de la littérature contemporaine** que Thomas Clerc fait commencer dans les années 1980 avec la fin des idéologies et l'éclatement des formes romanesques qui accompagne le « retour au sujet ».

L'ARTICLE DU Monde

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

L'ARTICLE DU Monde

l'humour servent à déstabiliser, de manière outrée, les apparences d'un monde absurde. On préférera l'ironie politique d'un Volodine, auteur transgenre venu de la science-fiction et théoricien du post-exotisme, qui vise à penser le monde gagné par la catastrophe (*Le Post-exotisme en dix leçons*, *Dondog*). Une tendance productive est la réappropriation romanesque de personnages réels ou de faits historiques marquants. En choisissant des figures du monde moderne, le roman réécrit alors l'Histoire par ses icônes (*Ingrid Caven*, de Jean-Jacques Schuhl, *Madman Bovary*, de Claro), ou des figures de l'ombre (*L'Adversaire*, Emmanuel Carrère). Il peut s'agir aussi de « rejouer » des œuvres, télévisuelles chez Philippe Djian (*Doggy bag*), ou filmiques, comme dans le superbe Cinéma, de Tanguy Viel, récriture du *Limier*, de Mankiewicz.

La question de la langue reste décisive pour proposer une autre vision du monde que celle que véhiculent les langages formatés. De ce point de vue, contrairement à ce qu'affirme Jacques Rancière, il y a bien un « propre de la littérature », qui est de constituer une autre langue à l'intérieur de la langue. Si notre époque marginalise la littérature, c'est qu'elle méprise la langue, mutilée par le « médialecte » dénoncé par Gérard Genette (l'exemple-type : le forçage de l'adjectif « surréaliste »).

La littérature adopte alors divers usages tactiques de son matériau : réponse réactive d'un Renaud Camus défenseur de syntaxe, activisme d'un Valère Novarina réinventant le français à partir d'une pratique presque dialectale de la langue. Comment ne pas rire à l'extraordinaire sens de la novlangue contemporaine d'un Jean-Charles Masséra (*We are l'Europe*) ? N'oublions pas la poésie, qui dans son existence même propose une alternative à la langue commune. Or nous avons en France, à défaut de « grands écrivains fédérateurs », des poètes de premier plan : Dominique Fourcade, Jacques Roubaud, Jude Stéfan, et les plus jeunes Philippe Beck, Olivier Cadiot, Tarkos, Nathalie Quintane, expérimentateurs de l'hybridité - mais la poésie peut aussi être une performance orale (Bernard Heidsieck, Charles Pennequin) et investir les genres.

La littérature n'est pas seulement un art mais aussi un savoir sur les textes : elle ne demande donc qu'à être mieux cartographiée pour être moins méconnue.

Thomas Clerc
(26 mars 2010)

LE TEXTE THÉÂTRAL ET SA REPRÉSENTATION, DU XVII^{E} SIÈCLE À NOS JOURS

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

ZOOM SUR…

Le théâtre au XVIIe siècle : comédie, tragédie et représentation.

La comédie
- Personnages principalement bourgeois.
- Sujets : famille, mariage, vie sociale, argent, amour (sphère privée).
- Forme assez libre : vers ou prose.
- Registre comique et fin heureuse. Unité de lieu, de temps, d'action.

La tragédie
- Personnages nobles.
- Sujets : pouvoir, politique, amour (sphère publique).
- Forme stricte : cinq actes ; texte en vers.
- Registre et dénouement tragiques.
- Unité de lieu, de temps, d'action.

La représentation théâtrale
Au XVIIe siècle, le théâtre répond à un véritable besoin social en attirant un public populaire dans les théâtres de foire et autour des tréteaux du Pont-Neuf à Paris. Des troupes ambulantes y donnent essentiellement des pièces comiques, des farces et des saynètes. Certaines troupes sont dites « résidentes » : c'est le cas de celle de l'Hôtel de Bourgogne, qui joue des tragédies de Racine ou encore de celle du Marais, qui présente des farces avant de créer certains chefs-d'œuvre de Corneille (*Le Cid, Horace*…). La troupe des Italiens, installée au Palais-Royal, est réputée pour les audaces de son jeu inspiré de la *commedia dell'arte*.
Dans la salle, on retrouve la ségrégation sociale dans la séparation entre le public populaire, qui se tient debout au parterre, et les spectateurs aisés, bourgeois et aristocrates, qui occupent les sièges des galeries et des loges. La grande révolution du lieu théâtral survient avec la création de la scène « à l'italienne », inspirée des salles installées dans les palais princiers, tel que le théâtre Farnèse, inauguré, à Parme, en 1619.

L'évolution des formes théâtrales depuis le XVIIe siècle

Le terme « théâtre » vient du grec *theatron* et signifie « le lieu où l'on regarde ». Le théâtre est ainsi, avant tout, un espace de spectacle. Né dans l'Antiquité grecque, il est devenu un genre littéraire (le texte des pièces) qui s'est épanoui de manière diversifiée selon les époques. À son origine, le théâtre est lié au sacré (culte de Dionysos à Athènes, de Bacchus à Rome), caractère que l'on retrouve dans les mystères, qui reprennent, au Moyen Âge, des épisodes bibliques ou des vies de saints, et qui seront condamnés par l'Église au milieu du XVIe siècle.

Le XVIIe siècle : siècle du théâtre

Le XVIIe siècle voit s'amorcer plusieurs nouveautés. Le métier de comédien, même s'il est méprisé par l'Église et une part de l'opinion, fascine de plus en plus. Les femmes peuvent, quant à elles, enfin monter sur scène. Enfin, **en 1630, le théâtre est reconnu comme un art officiel par Richelieu**. Quelques décennies plus tard, Louis XIV agira en mécène et de nombreuses pièces seront créées à la cour du roi. Toutefois, **le clergé est, en majorité, hostile au théâtre et considère que les comédiens doivent être excommuniés**.

Dans ce siècle dominé par le **classicisme**, la distinction entre les genres théâtraux est nette : la **tragédie** et la **comédie** ont des caractéristiques propres et l'auteur se doit de les respecter. Il existe cependant quelques formes « mêlées » : *Le Cid*, de Corneille, est ainsi une tragi-comédie.

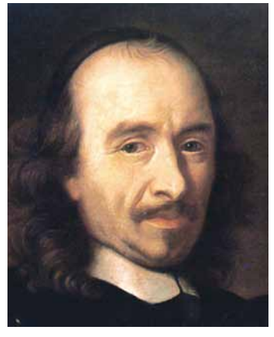
Si la tragédie est le genre « noble » par excellence, Molière défendra avec beaucoup d'ardeur la comédie, et en exploitera toutes les ressources : de la farce à la « grande comédie », c'est-à-dire des comédies en vers, offrant des personnages nuancés, autour de sujets importants (*cf. Tartuffe, Le Misanthrope*).
La règle dite des **« trois unités »** impose que le sujet traité par une pièce ait lieu en **24 heures**, dans **un seul lieu**, et soit uni par une **cohérence** forte (on ne raconte pas plusieurs « histoires » à la fois). On doit également observer la **règle de bienséance** : pas de sang ni de scène choquante sur scène.
Les auteurs les plus célèbres de ce siècle sont **Molière** pour la comédie, **Corneille** et **Racine** pour la tragédie.

Le XVIIIe siècle : théâtre et Lumières

Les « unités », reconnues au XVIIe comme essentielles pour la vraisemblance, apparaissent peu à peu comme **des carcans et les auteurs cherchent à s'en défaire**. De plus, les philosophes des Lumières prennent violemment parti **contre le clergé** et son attitude autoritaire envers le théâtre. Les « esprits libres » estiment que le théâtre est non seulement **un divertissement innocent**, mais également **un moyen pédagogique : Voltaire et Diderot** soutiennent l'idée selon laquelle la représentation des vices et des vertus peut « éclairer » les hommes.
Deux noms, en dehors des « philosophes », s'imposent dans ce XVIIIe siècle : **Marivaux** et **Beaumarchais**. Chez Marivaux, les personnages ne sont plus des types comiques ou des héros tragiques, mais des individus aux prises avec un questionnement sur leur identité. Ainsi, dans plusieurs comédies (par exemple *La Double inconstance*), les personnages cachent leur identité à leur promis(e), en prenant le costume de son valet (ou de sa suivante). Chacun veut en effet connaître son promis de façon masquée, mais c'est aussi lui-même qu'il découvre dans ce jeu de masques. Beaumarchais, avec *Le Barbier de Séville* ou *Le Mariage de Figaro*, donne au **personnage du valet** une importance cruciale. Davantage que chez Molière (Scapin, Sganarelle…), il est, chez Beaumarchais, porteur de revendications de justice et d'égalité sociale : nous sommes dans un **théâtre « pré-révolutionnaire »**.

Molière.

Jean Racine.


Pierre Corneille.

Le XIXe siècle : le refus des « cages »

Au XIXe siècle, les règles du XVIIe siècle (les trois unités, la bienséance) sont définitivement abandonnées. Les auteurs romantiques veulent un théâtre capable de mettre en scène l'histoire et le pouvoir, dans une **dramaturgie ample et un style qui ne soit plus soumis aux bienséances. Victor Hugo parle des unités comme d'une « cage »**. Dans cette mouvance, on peut également citer **Alfred de Vigny** ou **Alexandre Dumas**, auteur des premiers drames romantiques (*Henri III et sa cour*, 1829). Ce nouveau type de pièces engendre de véritables combats entre leurs partisans et leurs détracteurs. L'un de ces combats est resté célèbre sous le nom de la **« bataille d'Hernani »**, en 1830, quand de **violentes altercations** secouent la première représentation de la pièce d'Hugo.

Le XXe siècle : des tendances diverses

Au XXe siècle, le théâtre emprunte différentes voies, encore creusée et diversifiées par les auteurs d'aujourd'hui. Certaines pièces poursuivent dans la veine de **la comédie de mœurs**, déjà présente au XVIIe siècle, et qui avait connu un regain de succès à la fin du XIXe siècle, avec Georges Feydeau et Eugène Labiche (auteurs de **vaudevilles**).
Un **théâtre de la « subversion »** apparaît simultanément : **Alfred Jarry**, avec *Ubu roi*, 1896, présente une pièce faite pour choquer. Dans une certaine proximité avec le **mouvement Dada** ou le **surréalisme**, ce théâtre rejette toute psychologie des personnages pour préférer une **représentation brute, presque abstraite, de l'homme**.
D'autres auteurs, comme **Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Marguerite Duras,** mettent en question dans leurs œuvres le personnage théâtral, le genre des pièces, et le langage même. Des cris, des répliques apparemment dénuées de sens se succèdent pour donner une image à la fois drôle et effrayante de l'humanité.
La première moitié du XXe siècle marque aussi le **retour du tragique : Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean Giraudoux** reprennent, tout en les modernisant, des mythes antiques comme celui d'Œdipe, d'Antigone ou d'Électre. Ils montrent ainsi, d'une part, la permanence des interrogations humaines et, d'autre part, le sens nouveau que l'on peut donner à ces mythes dans le contexte d'affrontement idéologique de l'après-guerre. À cette période également, des auteurs à la fois philosophes et dramaturges proposent un théâtre « engagé » : Sartre (*Les Mains sales*, 1948) et Camus (*Les Justes, 1949*).

Les Comédiens italiens, Antoine Watteau, c. 1720.

Monsieur Ubu, d'Alfred Jarry.

Le Cardinal Richelieu.

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

- **La mort de Bernard-Marie Koltès** p. 30
(Colette Godard, 19 avril 1989)

- **« Les Justes » libérés du théâtre d'idées** p. 30-31
(Brigitte Salino, 14 mars 2010)

ZOOM SUR…

Romantiques et réalistes du XIXe siècle.

Dumas père
Le 10 février 1829, il donne au théâtre *Henri III et sa cour,* drame en prose évoquant les machinations de Catherine de Médicis et osant toutes les ressources d'une théâtralité totale : potion soporifique, porte secrète… sans omettre les « mignons » du roi pour la parodie. C'est le triomphe du premier drame romantique.

Hugo
Hugo a exposé sa théorie du drame romantique dans la préface de *Cromwell* (1827) où il récuse les règles du théâtre classique. Il revendique le droit de mêler « le grotesque au sublime ». *Hernani* (1830) et *Ruy Blas* (1838) illustrent brillamment ce renouveau du genre.

Musset
Il se distingue en ce qu'il renonce assez vite à faire représenter ses pièces. Après l'échec de *La Nuit vénitienne*, il écrit des drames romantiques (*Lorenzaccio*), des drames et des comédies, en prose, mêlant des jeunes gens amoureux et des personnages vieillissants, grotesques et autoritaires.

Émile Augier
Ses comédies de mœurs connaissent le succès. Il y dépeint ironiquement les travers de la bourgeoisie du second Empire : *Le Gendre de Monsieur Poirier* (1854), *Les Lionnes pauvres* (1858)…

Alexandre Dumas fils
Dans la même veine, Dumas fils donne *La Dame aux camélias* (1852). Ses rapports difficiles avec son père inspirent la problématique familiale de nombreuses pièces : *La Question d'argent* (1857), *Le Fils naturel* (1858)…

Eugène Labiche
Il propose son observation des mœurs dans la veine comique du vaudeville : *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860), *La Cagnotte* (1864).

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Commentaire de texte : Albert Camus, *Caligula*

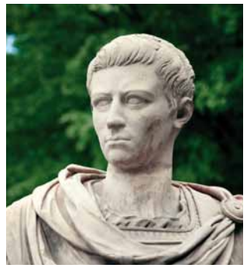
REPÈRES

Caligula : théâtre et histoire
Créée en 1945, avec Gérard Philipe dans le rôle titre, *Caligula* a eu une première version, en 1921. Camus présente l'argument : « Caligula, prince relativement aimable jusque là, s'aperçoit à la mort de Drusilla, sa sœur et sa maîtresse, que "les hommes meurent et ils ne sont pas heureux". Dès lors, obsédé par la quête de l'absolu, empoisonné de mépris et d'horreur, il tente d'exercer, par le meurtre et la perversion systématique de toutes les valeurs, une liberté dont il découvrira pour finir qu'elle n'est pas la bonne. Il récuse l'amitié et l'amour, la simple solidarité humaine, le bien et le mal. Il prend au mot ceux qui l'entourent, il les force à la logique, il nivelle tout autour de lui par la force de son refus et par la rage de destruction où l'entraîne sa passion de vivre. »
Caligula, personnage historique, est connu notamment par *La vie des douze Césars* de l'historien Suétone. Descendant d'Auguste, successeur de Tibère, il devient empereur en 31. Après six mois d'un règne juste et libéral, il devient tyrannique et incarne la figure d'un « empereur fou ». Il ridiculise le Sénat et les consuls, fait assassiner ses proches. Une conjuration le fait assassiner par des soldats de sa garde, en l'an 41.

Le retour de la tragédie au XXe siècle
Genre dominant du théâtre classique, la tragédie renaît au XXe siècle avec la création de pièces qui renouvellent l'approche de grandes figures des mythes et de l'histoire antiques.
• Jean Cocteau, *La Machine infernale*, créée en 1934 : variation poétique inspirée de l'*Œdipe roi* de Sophocle.
• Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935 : sur l'impossibilité d'échapper à la guerre.
• Jean Anouilh, *Euridyce*, 1942 : version modernisée du mythe d'Orphée et d'*Antigone*, 1944, inspirée de Sophocle, elle devient l'allégorie de la Résistance.
• Henri de Montherlant, *La Reine morte*, 1942 : évoque un épisode de la vie à la cour du Portugal au XIVe siècle.

Le texte

Caligula, empereur romain dément et sanguinaire, est assassiné en 41 après Jésus-Christ par une conjuration formée par les chefs de la noblesse et du sénat. Hélicon est son fidèle confident. Cet extrait est le dénouement.


Buste de Caligula.

Il tourne sur lui-même, hagard, va vers le miroir.
Caligula (*des bruits d'armes*)— [...] C'est l'innocence qui prépare son triomphe. Que ne suis-je à leur place ! J'ai peur. Quel dégoût, après avoir méprisé les autres, de se sentir la même lâcheté dans l'âme. Mais cela ne fait rien. La peur non plus ne dure pas. Je vais retrouver ce grand vide où le cœur s'apaise.
Il recule un peu, revient vers le miroir. Il semble plus calme. Il recommence à parler, mais d'une voix plus basse et plus concentrée.
Tout a l'air si compliqué. Tout est si simple pourtant. Si j'avais eu la lune, si l'amour suffisait, tout serait changé. Mais où étancher cette soif ? Quel cœur, quel dieu aurait pour moi la profondeur d'un lac ? (*S'agenouillant et pleurant.*) Rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à ma mesure. Je sais pourtant, et tu le sais aussi (*il tend les mains vers le miroir en pleurant*), qu'il suffirait que l'impossible soit. L'impossible ! Je l'ai cherché aux limites du monde, aux confins de moi-même. J'ai tendu mes mains, (*criant :*) je tends mes mains et c'est toi que je rencontre, toujours toi en face de moi, et je suis pour toi plein de haine. Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne. Hélicon ! Hélicon ! Rien ! Rien encore. Oh ! Cette nuit est lourde ! Hélicon ne viendra pas : nous serons coupables à jamais ! Cette nuit est lourde comme la douleur humaine. Des bruits d'armes et des chuchotements s'entendent en coulisse. Hélicon (*surgissant au fond*)
Garde-toi, Caïus ! Garde-toi !
Une main invisible poignarde Hélicon. Caligula se relève, prend un siège bas dans la main et approche du miroir en soufflant. Il s'observe, simule un bond en avant et, devant le mouvement symétrique de son double dans la glace, lance son siège à toute volée en hurlant :
À l'histoire, Caligula, à l'histoire.
Le miroir se brise et, dans le même moment, par toutes les issues, entrent les conjurés en armes. Caligula leur fait face avec un rire fou. Le vieux patricien le frappe dans le dos, Chéréa en pleine figure. Le rire de Caligula se transforme en hoquets. Tous frappent. Dans un dernier hoquet, Caligula, riant et râlant hurle :
Je suis encore vivant !
Rideau.
(Albert Camus, *Caligula*, 1944, acte IV, scène 14.)

Introduction

Caligula, est un drame en quatre actes d'Albert Camus, publié en 1944 et inspiré du destin du jeune empereur romain assassiné en 41 après Jésus-Christ. Mais l'auteur en fait un héros de l'absurde, aux côtés de Sisyphe, de Meursault (*L'Étranger)* et de Jan, victime du *Malentendu*, pour constituer ce qu'il a appelé « le cycle de l'absurde ». Par les humiliations infligées aux patriciens, les meurtres gratuits, il a réussi à provoquer une révolte contre lui-même, contre l'absurde qu'il incarne. Il n'a rien fait pour empêcher le complot qui se trame contre lui, parce qu'il a aussi pris conscience que « tuer n'est pas la solution ». Cette prise de conscience annonce et justifie le dénouement : il ne lui reste plus qu'à jouer le dernier acte de cette tragédie qu'il a lui-même montée. Caligula, d'abord seul en scène devant son miroir, se lance dans un long monologue, qui occupe les deux tiers de la scène. Il y fait le bilan désespéré de son action, puis il s'offre aux coups des conjurés qui surgissent. On assiste à la mort de Caligula et de son fidèle confident, Hélicon.
Nous étudierons tout d'abord le face-à-face de Caligula avec lui-même, occasion pour lui de faire le bilan de son action, puis nous nous attacherons à l'étude de la dimension tragique et spectaculaire de la mort de Caligula, héros de l'absurde.

Le plan détaillé du développement

I. Le face-à-face de Caligula avec lui-même : le bilan de son action
a) Caligula, seul face au miroir : situation symbolique et révélatrice
Dégager la valeur symbolique de la situation en analysant les didascalies indiquant la gestuelle. Faux-monologue (= dialogue avec soi, alternance des pronoms de première et de deuxième personne du singulier : « *Je* sais pourtant, et *tu* le sais aussi. ») permettant un retour sur soi.
b) La libre expression des sentiments face à une mort attendue
Relever la progression des sentiments : peur/dégoût de sa lâcheté. D'où son abandon à la mort libératrice : « Je vais retrouver ce grand vide où le cœur s'apaise. » périphrase = aveu de son athéisme, absence d'un au-delà. Néant = apaisement espéré et anticipé dans la didascalie : « Il semble plus calme. »
c) Face au miroir, le bilan négatif
Aveu de son erreur dans sa quête de l'impossible, dans son exigence d'absolu symbolisé par la lune. Mise en relief en tête de phrase du mot « impossible » – ponctuation exclamative – emploi du passé composé = quête appartenant au passé, vouée à l'échec. Gradation descendante « limites du monde/confins de moi-même) = rétrécissement de l'espace, anéantissement de ses rêves.
Analyse des raisons de son échec : quête insensée, contradiction soulignée par l'antithèse compliqué/simple. Goût de l'absolu ne pouvant être satisfait par l'amour humain, imparfait, ni par l'amour d'un dieu. Questions purement rhétoriques, « Mais où étancher cette soif ? Quel cœur, quel dieu aurait pour moi la profondeur d'un lac ? » Métaphore filée de la « soif » que ne peuvent étancher ni l'amour, ni la religion. Constat négatif, amer et résigné : « Rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à ma mesure. »
d) La reconnaissance de l'échec inspire culpabilité et haine
Reconnaissance explicite de son erreur dans l'exercice du pouvoir : « Je n'ai pas pris la voie... ». Dernier sursaut : appel désespéré à son confident Hélicon (deux occurrences exclamatives). Trois phrases négatives et l'adverbe « rien » = aveu d'échec total. Prise de conscience de sa culpabilité radicale et de celle d'Hélicon qui l'a soutenu dans cette folie : « [...] *nous* serons coupables ». Comparaison soulignant le poids de la faute et de la douleur qui l'accompagne. Généralisation traduisant aussi l'écrasement de l'homme qui ne peut échapper à sa condition. Didascalies marquant sa capitulation et son désespoir : « s'agenouillant et pleurant », « il tend les mains vers le miroir en pleurant » avec des verbes qui soulignent son accablement, son effondrement. Il ne reste plus à Caligula qu'à mourir, à se laisser tuer.

II. Un dénouement tragique, spectaculaire et riche de sens
a) Une scène d'action spectaculaire
Méditation interrompue par l'arrivée quasi simultanée des conjurés (didascalies) et le retour précipité du confident pour le protéger. « Garde-toi, Caïus ! Garde-toi ! » : impératif de mise en garde répétée et désespérée = fidélité d'Hélicon. Réaction surprenante de Caligula, aucune surprise, aucun geste de défense. Mise en scène de soi, (théâtre dans le théâtre), « il s'observe, simule », semble jouer. Gestes provocateurs décrits dans une longue didascalie « Caligula se relève, [...] lance son siège à toute volée en hurlant. » Meurtre de Caligula par les conjurés = scène d'action violente, loin de la règle de bienséance du théâtre classique. Unanimité des conjurés soulignée par les pluriels, les pronoms indéfinis « toutes », « tous » ; où se distinguent « le vieux patricien le frappe dans le dos » et Chéréa qui le frappe « en pleine figure », comme s'il voulait détruire un symbole.
b) La mort du héros de l'absurde : « un suicide supérieur »
Rôle révélateur du miroir. Caligula brise son image en brisant le miroir. Forme de suicide symbolique qui préfigure son abandon aux coups des conjurés. Courage et grandeur de Caligula : il « leur fait face, avec un rire fou ». Excite leur haine du tyran fou et de l'absurde qu'il a incarné : « Caligula, riant et râlant, hurle. »
c) Le testament de Caligula, en deux phrases riches de sens
La première : « À l'histoire, Caligula, à l'histoire. » est un appel à la postérité : désormais, Caligula appartient à l'histoire. La seconde : « Je suis encore vivant ! » = cri paradoxal puisque Caligula meurt en même temps sous les coups des conjurés (cri historique selon Suétone). Ce cri prend surtout une dimension philosophique : par-delà sa mort, ce qu'il incarne, à savoir l'absurde, perdurera, s'incarnera sous d'autres visages.

Conclusion

Scène de dénouement très symbolique. Scène très théâtrale aussi, d'une grande intensité dramatique. Caligula = personnage majeur de l'œuvre de Camus qui fait écho à d'autres héros épris d'absolu : Hamlet chez Shakespeare, dom Juan chez Molière. Enfin, en concluant à travers son personnage qui n'a pas pris la voie qu'il fallait, Camus laisse entendre qu'il reste d'autres voies à essayer : celle de la révolte humaniste et constructive contre l'absurde (*cf.* celle du docteur Rieux et de Tarrou dans *La Peste*).

Ce qu'il ne faut pas faire

Choisir cet exercice si vous ne connaissez pas le thème de la pièce ni sa place dans l'œuvre de Camus !

SUJETS TOMBÉS AU BAC SUR CE THÈME

Dissertations
– Dans quelle mesure le costume de théâtre joue-t-il un rôle important dans la représentation d'une pièce et contribue-t-il à l'élaboration de son sens pour le spectateur ? (Sujet national, 2004, S et ES)
– Dans quelle mesure le spectateur est-il partie prenante de la représentation théâtrale ? (Sujet national, 2007, S et ES)
– Dans quelle mesure peut-on affirmer, comme Eugène Ionesco, que le théâtre « rejoignant une vérité universelle », « me renvoie mon image » et qu'il est « miroir » ? (Polynésie, 2009, séries S, ES)

REPÈRES

Trois dramaturges contemporains.

Éric-Emmanuel Schmitt
Né en 1960, il est à la fois dramaturge, nouvelliste, romancier et réalisateur de cinéma. Au théâtre, il a notamment créé *La Nuit de Valognes* (1991), *Variations énigmatiques* (1996) avec Alain Delon, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (1999), *La Tectonique des sentiments* (2008). *Kiki van Beethoven* (2010) est l'adaptation de son essai *Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétins vivent.*

Yasmina Reza
Également auteur de romans et de récits, Yasmina Reza fait preuve d'un pessimisme voilé d'humour. Les personnages de ses pièces reflètent les défauts et le ridicule de notre époque. *Art* (1994) a connu un succès immédiat en France et aux États-Unis. L'intrigue s'organise autour d'un tableau blanc, avec de fins liserés transversaux, que Serge vient d'acheter. Les avis de ses amis, Marc et Yvan, sont partagés. Les trois amis vont s'entre-déchirer autour de ce tableau blanc en invoquant des arguments qui tournent autour de l'art moderne et de l'art contemporain. En janvier 2008, elle met en scène sa nouvelle pièce, *Le Dieu du carnage*, au théâtre Antoine, à Paris.

Jean-Michel Ribes
Jean-Michel Ribes, né en 1946, est acteur, dramaturge, metteur en scène de théâtre, réalisateur et scénariste au cinéma. Parmi ses créations : *Théâtre sans animaux*, en 2001, au Théâtre Tristan Bernard, *Musée haut, musée bas*, en 2004, au Théâtre du Rond-Point, *René l'énervé*, opéra bouffe et tumultueux, en 2011, au Théâtre du Rond-Point.

CITATION

« Il n'y a de théâtre vivant que si des auteurs y sont attachés. Ce sont les auteurs autant que les troupes qui font les théâtres ». (Jean-Louis Barrault, *Hommage à Albert Camus,* La Nouvelle revue française, 1960.)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

La mort de Bernard-Marie Koltès

Richesses des solitudes

C'est Patrice Chéreau qui a fait connaitre Bernard-Marie Koltès, mais auparavant, en 1981, Jean-Luc Boutté monte au Petit-Odéon avec Richard Fontana, *La Nuit juste avant les forêts*. On découvre la musicalité rythmée d'une écriture en même temps fluide et complexe, qui laisse imaginer un physique d'aventurier. Mais jusque dans la maladie, Bernard-Marie Koltès a gardé la beauté de l'adolescence. Il venait de Metz, où il avait fait le conservatoire de musique, en passant par New York, où il était arrivé en 1968, plongeant d'un coup dans un monde nouveau, intense, éclatant.

Entre-temps, il est passé aussi par Strasbourg, où il a vu Maria Casarès mise en scène par Jorge Lavelli dans *Médée*. À partir de là, il sait qu'il va écrire pour le théâtre. Il entre à l'école du TNS, dans la section des régisseurs, il aime, dit-il « le côté matériel du spectacle, le bois, les toiles des décors ». Il commence un roman qu'il n'a jamais sorti de son tiroir. Il voyage en Afrique. Il traduit Athol Fugard. Plus tard il traduit *Le Conte d'hiver* pour Luc Bondy.

La rencontre avec Patrice Chéreau est fondamentale. Ce qui rapproche les deux hommes est peut-être leur sens de la solitude. Comme un secret qu'ils partageraient et qui échappe aux paroles. Bernard-Marie Koltès habite des appartements d'aspect banal, très bien rangés, dont il s'évade brusquement, pour s'en aller loin, ou simplement voir des films de karaté dans les cinémas de Barbès.

Patrice Chéreau monte toutes les pièces de Koltès : *Combat de nègres et de chiens*, *Quai Ouest*. Une pièce dans laquelle il cherche, déclare-t-il « un comique immédiat ». Il se défend de décrire des milieux sordides : « Mon milieu, va de l'hôtel particulier à l'hôtel d'immigrés... Les racines, ça n'existe pas. Il existe n'importe où des endroits. À un moment donné, on s'y trouve bien dans sa peau... Mes racines, elles sont au point de jonction entre la langue française et le blues. »

À ce point de jonction est *Solitude des champs de coton*. Dans ce dialogue, ce double monologue croisé où la parole est une arme mortelle, l'écriture de Bernard-Marie Koltès atteint sa plénitude. La pièce est créée avec Laurent Malet et Isaach de Bankolé, dont Patrice Chéreau reprend le rôle – personnage inquiétant et pathétique, comme pouvait l'être Michel Simon.

En France, peu de metteurs en scène se risquent à monter, après Chéreau, les pièces de Koltès. Mais il est joué en Angleterre, en Scandinavie, en Hollande, en Allemagne. Il a écrit le *Retour au désert* pour Jacqueline Maillan, et elle l'a joué avec Michel Piccoli au théâtre Renaud-Barrault. Il espérait un succès comique : « Il y a mille façons de rire », disait-il.

Devenu extrêmement pointilleux, Bernard-Marie Koltès était en désaccord avec la version allemande de ce *Retour au désert*, qu'Alexander Lang a monté au Thalia de Hambourg, et qui va être présenté aux prochaines Rencontres théâtrales de Berlin. Mais il se savait malade et voulait avant tout terminer sa dernière pièce, *Roberto Zucco* d'après l'histoire de cet homme, Roberto Succo (il a juste changé la première lettre du nom) qui, sans raison apparente, a tué ses parents, a été soigné, est sorti de l'hôpital, a vécu simplement, puis a recommencé à tuer, a été arrêté par hasard, s'est révolté, s'est suicidé... Bernard-Marie Koltès a peu écrit, il reste l'un des phares du théâtre contemporain.

Colette Godard
(19 avril 1989)

POURQUOI CET ARTICLE ?

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) est un auteur dramatique de premier plan, dont les œuvres ont marqué les scènes de la fin du XXe siècle. En 1989, au moment de sa disparition à l'âge de 41 ans, Colette Godard revenait sur les principales étapes d'une vie dédiée au théâtre. La rencontre essentielle qui a marqué sa carrière de dramaturge est celle avec Patrice Chéreau, qui montera toutes ses pièces. Le candidat au bac de français trouvera dans cet article les informations essentielles (titres des pièces, metteurs en scène et comédiens interprètes) sur **un auteur que l'on considère comme « l'un des phares du théâtre contemporain ».**

« Les Justes » libérés du théâtre d'idées

Soixante ans après sa création, la pièce de Camus est présentée par Stanislas Nordey dans une mise en scène austère et rigoureuse.

À leur création, en décembre 1949 à Paris, *Les Justes* de Camus, ont reçu un accueil sceptique de la critique et du public : au bout de deux mois, les salles étaient à moitié vides, malgré la célébrité de l'auteur et l'attrait de la distribution, qui réunissait Serge Reggiani, Michel Bouquet et Maria Casarès. À Rennes, où *Les Justes* ont été joués du 2 au 13 mars au Théâtre national de Bretagne, avant de l'être à Paris, au Théâtre national de la Colline, du 19 mars au 23 avril, les 929 places de la grande salle ont été occupées tous les soirs par un public attiré, sans doute en partie, par la présence d'Emmanuelle Béart et de l'écrivain Wajdi Mouawad, mais conquis, au point que son écoute était palpable, par l'intérêt d'une pièce dont le propos s'adresse à chacun : « Quel est le prix de la vie d'un homme ? Ai-je le droit de tuer ? Jusqu'où peut-on aller pour défendre une cause ? »

Ces questions sont celles que se posent les personnages des Justes, des révolutionnaires russes. L'un d'eux a réellement existé : Ivan Kaliayev (1877-1905). Il a été pendu après avoir tué le grand-duc, en lançant une bombe sur sa calèche. C'était sa seconde tentative. À la première, il avait renoncé, parce que le grand-duc était avec sa femme et deux neveux.

Dans la pièce, Albert Camus garde son nom et en fait un des protagonistes principaux, avec Stepan Fedorov, qui défend une thèse opposée : non, il ne fallait pas reculer à cause des enfants ; tout est bon pour la révolution. Ainsi commencent *Les Justes*, une pièce qui reprend certains faits historiques, mais qui pour autant n'est pas une pièce historique. En son centre sont les idées.

Limites morales

« Notre monde n'a pas besoin d'âmes tièdes », écrivait Camus en 1944, dans le journal *Combat*. « Il a besoin de cœurs brûlants qui sachent faire à la modération sa juste place. » Cinq ans plus tard, l'auteur de *L'Homme révolté* développe dans *Les Justes* cette problématique des limites morales à la violence, en donnant tous les points de vue, dans un élan cornélien qui fait s'opposer les thèses de la loi et de la nécessité, de l'amour et de la mort, du meurtre et du pardon. C'est cette problématique qui a intéressé Stanislas Nordey. Quand il mettait en scène *Incendies*, de Wajdi Mouawad, en 2008, il a cherché, comme il le fait toujours, des textes qui fassent écho au texte. Il a ainsi lu *Les Justes*. « J'ai été très frappé de redécouvrir une pièce que je croyais connaître. Camus l'écrit après la seconde guerre mondiale, pendant laquelle les nazis traitaient les résistants de "terroristes", et avant la guerre d'Algérie, où se posera la question de la violence, toujours d'actualité : comment combattre quand on est dans une situation de guerre ou de dictature ? »

Stanislas Nordey est à l'aise dans ce théâtre où circule de la pensée. Pour la représenter, il choisit des acteurs venus d'horizons différents : Wajdi Mouawad interprétera Stepan l'enflammé. Pour Dora, la seule femme de la pièce, il veut une « figure neuve et familière ». Ce sera Emmanuelle Béart, qui n'a pas joué au théâtre depuis quatorze ans, et dont il apprécie l'engagement : il a passé trois semaines avec elle à l'église Saint-Bernard, l'été 1996, pour défendre les sans-papiers.

La voilà, silhouette sombre et ferme, sur le plateau nimbé d'une ambiance crépusculaire. Elle est impeccable et impeccablement solidaire d'une distribution de haut niveau, où l'on regrettera cependant les élans lyriquement douloureux de Wajdi Mouawad, barbu, chevelu et portant lunettes. Cela ne grève pas la représentation, austère et rigoureuse, mais illuminée par la clarté d'une intelligence qui libère *Les Justes* du théâtre d'idées daté pour en faire une réflexion sur les idées. Aujourd'hui.

Brigitte Salino
(14 mars 2010)

POURQUOI CET ARTICLE ?

Les Justes de Camus, sont repris au printemps 2010 dans une mise en scène de Stanislas Nordey. Dans sa critique, Brigitte Salino rappelle le thème de la pièce dont les personnages sont des révolutionnaires russes en lutte contre un pouvoir tyrannique. Ils sont divisés : jusqu'où peut-on aller pour défendre une cause ? Le candidat au bac de français retiendra, à la lecture de cet article, qu'une pièce comme *Les Justes* de Camus – qui eut très peu de succès en 1949 – peut se voir **réactualisée par les choix du metteur en scène** et se trouver libérée du « théâtre d'idées » pour retrouver sa profondeur intemporelle.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

REPÈRES

Les formes du dialogue théâtral.

Didascalie
Ces précieuses indications pour la lecture et la mise en scène sont proposées dans le texte de la pièce. Elles donnent des informations sur le nom des personnages, le découpage en actes et scènes, le lieu, l'époque, les gestes, les mimiques, le ton d'un personnage (exemple : « *Figaro (seul, se promenant dans l'obscurité, dit du ton le plus sombre.)* »), l'énonciation (exemple : « en aparté »), le décor (exemple : « *Devant le château. Perdican* »), les bruits, la musique (exemple : « *On entend soudain la valse qui recommence, accompagnée de rires, de vivats, du bruit des verres entrechoqués. Puis tout s'arrête brusquement.* ») ou encore les accessoires (exemple : « *Caligula se relève, prend un siège bas dans la main et approche du miroir en soufflant* »).

Monologue
Le monologue est un faux dialogue où le personnage se parle à lui-même. Il peut prendre la forme de stances, si le style en est poétique ; il peut être un aparté, si d'autres personnages sont sur scène mais ne sont pas censés entendre ce que dit le premier personnage.

Récit
Il est employé pour donner à entendre des faits qui ne sont pas représentés sur scène, soit parce que la bienséance s'y oppose, soit parce qu'ils se déroulent dans un autre lieu ou une autre époque.

Réplique
La réplique est une prise de parole par un personnage.

Tirade
Cette longue réplique, souvent argumentative, peut également appartenir à un registre lyrique, tragique, épique, etc.

Stichomythie
Il s'agit d'une succession rapide de répliques dans laquelle les personnages se répondent vers par vers. Elle révèle un moment intense d'échange.

Le théâtre et la question de la mise en scène

Le théâtre est un genre littéraire, mais aussi un spectacle ; cette double dimension pose la question des rapports entre le texte et la mise en scène.

Le théâtre : un texte

Si l'on excepte la *commedia dell'arte* (jouée aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, en Italie et en France), où le texte est réduit à un canevas sur lequel les acteurs improvisent, une pièce de théâtre est écrite par un auteur dramatique. Ce texte est composé de deux éléments distincts : le dialogue, et les didascalies.
Le **dialogue** est le **discours direct entre les personnages**. Il permet au spectateur :
– de connaître les pensées et les sentiments des personnages ;
– de connaître les informations nécessaires à la compréhension de la pièce ;
– de ressentir des émotions.
Le texte théâtral se distingue ainsi par une « **double énonciation** » : les acteurs se parlent entre eux (premier niveau d'énonciation), mais ils s'adressent aussi au public (second niveau d'énonciation). Cette spécificité peut donner lieu à de jeux, si le spectateur en sait davantage qu'un personnage, comme dans le cas du quiproquo par exemple.

En prose ou en vers, le texte théâtral diffère toujours de la communication de la « vie réelle ». En effet, il s'agit **d'un texte littéraire, qui vise à l'efficacité** : les paroles prononcées doivent avoir un lien avec l'action représentée sur scène. D'autre part, dans les répliques, **les rythmes et les sonorités ont autant d'importance que le sens** : il s'agit pour le dramaturge d'**engendrer des émotions chez le spectateur**, de le frapper, et de créer un univers.

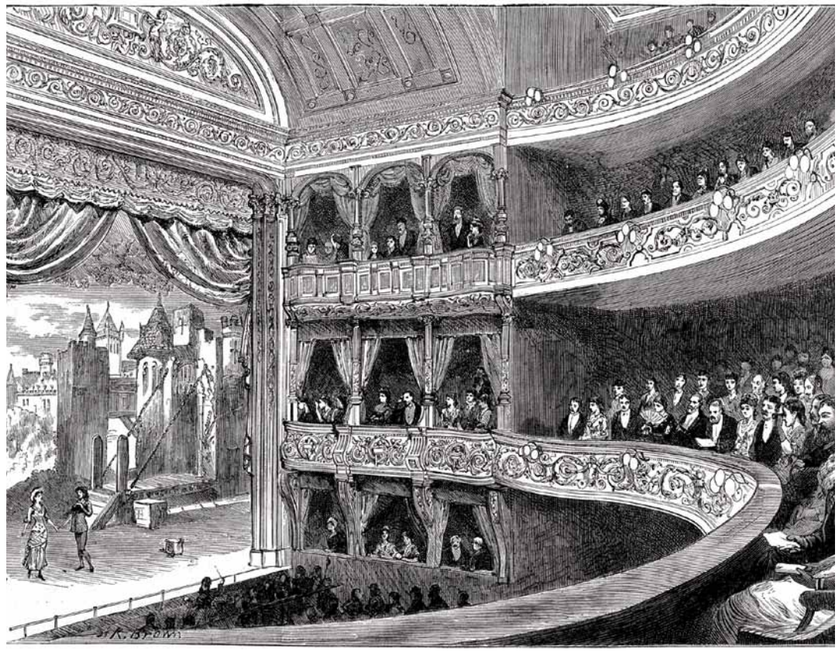
Les **didascalies** sont **les indications scéniques** que l'auteur donne au metteur en scène, aux acteurs, et éventuellement au lecteur, mais pas au spectateur. Elles sont souvent présentées en italiques, et signalent d'emblée qu'une pièce ne se réduit pas aux échanges verbaux entre personnages.

La représentation

Une pièce de théâtre – sauf cas exceptionnel, comme Musset et son *Spectacle dans un fauteuil* par exemple – est **écrite pour être jouée, c'est-à-dire pour être mise en scène**. Les **didascalies restent des indications**, même si elles sont essentielles. **Le metteur en scène a donc un rôle décisif dans le passage du texte à la représentation concrète**.
Au XVII^e^ siècle, la règle des trois unités impose **un seul lieu**, un **temps réduit à 24 heures** et une seule **action**. Le lieu peut être une pièce dans un palais, un intérieur bourgeois, une place, etc. que le metteur en scène meuble et décore.
Au XIX^e^ et XX^e^ siècles, les lieux sont multiples, ce qui impose des **changements de décors**. Le metteur en scène peut choisir des décors réalistes ou stylisés, voire de simples écriteaux indiquant la nature du lieu (renouant ainsi avec les procédés du Moyen Âge et de la Renaissance).
Dans tous les cas, **la convention choisie est acceptée par le spectateur**. Cependant, chacune engendre des émotions différentes.
La musique, la lumière, les costumes, les décors… sont autant d'**éléments de mise en scène** laissés à la discrétion du metteur en scène. À chaque moment d'une pièce existent donc **des choix à faire**, qui engagent le **sens de l'œuvre**.
Les acteurs sont dirigés par le metteur en scène : leur travail commun permet de faire émerger une diction, un débit, des intonations, mais aussi des gestes, des déplacements… Là encore, les choix effectués donneront une couleur spécifique à la pièce.

Mise en scène et création

Ainsi, le metteur en scène n'est pas un simple exécutant ; il ne peut pas se contenter de transposer les didascalies en éléments réels. D'une part, parce qu'elles n'étaient pas fréquentes jusqu'au XIX^e^ siècle ; d'autre part, parce que ces indications laissent encore de la place pour une interprétation ; enfin, parce que chaque mise en scène est unique et que **le théâtre est un art « vivant »**. La mise en scène est donc « **création** », à partir de l'œuvre de l'auteur dramatique.
En règle générale, la représentation s'attache à rendre visible, par des signes, le sens de l'œuvre écrite. Les metteurs en scène respectent le texte, mais aussi les lieux (décors), l'époque, les classes sociales des personnages, etc. Il y a ainsi **convergence** entre la pièce telle qu'elle a été écrite et la représentation.



Cependant, le respect du texte et des conditions de création initiale n'empêchent pas que deux metteurs en scène donneront, pour la même œuvre, un spectacle différent. En effet, les costumes, le ton ou les déplacements des acteurs, le choix même des acteurs (connus ou inconnus, plus ou moins jeunes, de physiques différents, etc.) sont autant d'éléments qui donneront au spectacle sa spécificité. Chaque metteur en scène offre donc **un apport personnel au texte initial**.
Enfin, certains metteurs en scène choisissent de s'écarter délibérément de l'un ou l'autre des aspects du texte initial : il y a alors **divergence**. On peut ainsi **transposer le sujet dans une autre époque** (par exemple, faire jouer une œuvre de Marivaux par des comédiens en *jean*) : le texte est le même – cependant, il prend, par cette modernisation, un sens nouveau. Un metteur en scène peut également envisager la pièce selon **un angle original**. Ainsi, le monologue de *L'Avare*, de Molière, dans lequel le personnage se plaint d'avoir été volé et de ne pas retrouver sa « cassette », est d'un **registre comique** ; mais on peut le dire avec lenteur, sur un **ton pathétique**, comme le fit, par exemple, Jouvet. Dans ce dernier cas, il n'y a pas « trahison » de l'auteur : le metteur en scène met soudain en relief un aspect du personnage qui disparaissait sous le comique. Harpagon reste ridicule, certes, mais devient aussi émouvant et révèle le mal dont il souffre.

Conclusion

Le spectacle théâtral est à la fois « représentation » et « re-création » ; par ces deux aspects, il permet la redécouverte de l'œuvre originale.

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

- **Shakespeare par Py : la sulfureuse équation** p. 37
(Brigitte Salino, 25 septembre 2011)
- **Au théâtre dans son fauteuil** p. 38
(Pierre Assouline, 29 janvier 2010)

ZOOM SUR…

Les différents types de comique et les registres.

Comique de caractère
Un avare, un misanthrope ne sont pas comiques en soi. Pourtant, ils le deviennent quand ce trait de caractère devient une folie qui les aveugle et fait d'eux des proies faciles. C'est ce que l'on appelle le comique de caractère. Le naïf Orgon, par exemple, sort de sous la table où il s'était caché et, au lieu de chasser Tartuffe de chez lui, s'attendrit à ses discours.

Comique de gestes
Le comique de gestes fait la part belle à la mimique, à la grimace, à l'exubérance gestuelle. Le comique de gestes est « transformiste » : on rit de voir le corps de l'acteur s'aplatir, s'allonger, diminuer, s'envoler…

Comique de mots
Mots déformés ou tronqués, alliance de mots, réparties qui font mouche, tels sont les ressorts du comique de mots.

Comique de situation
Tombera ? tombera pas ? Verra ? verra pas… le comique de situation repose toujours sur un « piège » dans lequel un personnage, au moins, doit tomber. Le rire naît du bonheur de cette catastrophe différée. Telle est la situation de base, que l'auteur travaille ensuite à son gré, au moyen du quiproquo, de la péripétie, du coup de théâtre. Ainsi, dans le *Tartuffe* de Molière, Orgon est caché sous la table pendant que Tartuffe fait la cour à sa femme.

Registre burlesque
Le burlesque est un type de comique qui consiste à traiter un sujet héroïque ou sérieux en des termes vulgaires ou populaires. Le burlesque peut être rapproché de la parodie, du pastiche ou de la caricature en ce qu'il relève d'une imitation : l'idée est de travestir un modèle en mettant l'accent sur l'inversion des valeurs (le haut devient le bas opérant une démythification de l'héroïsme). Le rire burlesque prend ainsi une signification politique : il rabaisse l'orgueil des grands qui deviennent objets de risée.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

MOTS CLÉS

ACTE

Dans la dramaturgie classique, une pièce de théâtre est divisée en actes. Au XVII[e] siècle, on descendait, entre chaque acte, les lustres éclairant la scène afin de renouveler les chandelles : par conséquent, un acte dure le temps qu'il faut pour brûler une chandelle (trois quarts d'heure). De nos jours, on baisse le rideau à la fin d'un acte pour le relever ensuite. La règle classique de la vraisemblance impose, au milieu du XVII[e] siècle, que l'acte soit une unité temporelle absolument continue, les ellipses étant situées entre les actes. Le temps de l'acte est alors une représentation en temps réel, tandis que l'entracte, aussi court soit-il, représente une durée indéterminée.

COUP DE THÉÂTRE

Événement inattendu qui provoque un brusque revirement dans l'intrigue. Chez Molière, par exemple, cet événement est très souvent une reconnaissance qui vient rompre, d'un coup, le nœud dramatique et qui permet une réconciliation. Ainsi, à la fin de *L'Avare*, Marianne, qu'Harpagon veut épouser à la barbe de son fils, se révèle être la fille de son ami Anselme et la sœur de Valère, l'amoureux d'Élise, sa fille. Il peut être le fruit d'un *deus ex machina*, c'est-à-dire procéder d'une « intervention divine » (les dieux, dans le théâtre du Grec Euripide, descendent du ciel suspendus à une grue que l'on appelle une « machine »). Par extension métaphorique, l'expression désigne une intervention providentielle et totalement extérieure à l'intrigue.

DRAMATURGIE

Le terme dramaturgie peut désigner soit l'activité du dramaturge (c'est-à-dire l'écrivain de théâtre), soit toutes les possibilités scéniques que contient un texte de théâtre. Étudier une pièce sous un « angle dramaturgique », c'est alors la penser comme un texte, non à lire, mais à jouer. Attention, dans le théâtre actuel, on appelle dramaturge la personne qui aide le metteur en scène à élucider les enjeux scéniques d'un texte de théâtre (ce n'est donc ni l'auteur, ni le metteur en scène).

Questions liminaires :
Le monologue chez Molière, Beaumarchais, Musset et Tardieu

Alfred de Musset par Charles Landelle, 1854.

Les textes

Texte 1

George Dandin, riche paysan qui a épousé la noble Angélique, paraît seul sur scène.

GEORGE DANDIN — Ah ! qu'une femme demoiselle est une étrange affaire ! et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme ! La noblesse, de soi, est bonne ; c'est une chose considérable, assurément : mais elle est accompagnée de tant de mauvaises circonstances, qu'il est très bon de ne s'y point frotter. Je suis devenu là-dessus savant à mes dépens, et connais le style des nobles, lorsqu'ils nous font, nous autres, entrer dans leur famille. L'alliance qu'ils font est petite avec nos personnes : c'est notre bien seul qu'ils épousent ; et j'aurais bien mieux fait, tout riche que je suis, de m'allier en bonne et franche paysannerie, que de prendre une femme qui se tient au-dessus de moi, s'offense de porter mon nom, et pense qu'avec tout mon bien je n'ai pas assez acheté la qualité de son mari. George Dandin ! George Dandin ! vous avez fait une sottise, la plus grande du monde. Ma maison m'est effroyable maintenant, et je n'y rentre point sans y trouver quelque chagrin.

(Molière, *George Dandin ou Le Mari confondu*, acte I, scène 1, 1668.)

Texte 2

Le valet du Comte Almaviva, Figaro, doit épouser Suzanne, servante de la Comtesse. Il apprend que le Comte n'a pas renoncé au « droit de cuissage », ancienne coutume qui permet au maître de passer la nuit de noces avec la mariée. Figaro se plaint de son sort et de Suzanne qui va, d'après lui, céder au Comte à qui elle a donné un rendez-vous secret.

FIGARO *(seul, se promenant dans l'obscurité, dit du ton le plus sombre.)* — Ô femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !… nul animal créé ne peut manquer à son instinct ; le tien est-il donc de tromper ?… Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en pressais devant sa maîtresse, à l'instant qu'elle me donne sa parole, au milieu même de la cérémonie… Il riait en lisant, le perfide ! et moi comme un benêt… non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas… vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie !… noblesse, fortune, un rang, des places ; tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire ! tandis que moi, morbleu ! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes ; et vous voulez jouter… On vient… c'est elle… ce n'est personne. – La nuit est noire en diable, et me voilà faisant le sot métier de mari quoique je ne le sois qu'à moitié ! *Il s'assied sur un banc.* –Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? […]

(Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, acte V, scène 3, 1784.)

Texte 3

Perdican est amoureux de sa cousine Camille, qu'il doit épouser. Mais elle repousse son amour car elle a décidé d'entrer au couvent. Les deux jeunes gens ont eu une discussion animée. Seul sur scène, Perdican s'interroge. Devant le château. PERDICAN — Je voudrais bien savoir si je suis amoureux. D'un côté, cette manière d'interroger est tant soit peu cavalière, pour une fille de dix-huit ans ; d'un autre, les idées que ces nonnes lui ont fourrées dans la tête auront de la peine à se corriger. De plus, elle doit partir aujourd'hui. Diable, je l'aime, cela est sûr. Après tout, qui sait ? peut-être elle répétait une leçon, et d'ailleurs il est clair qu'elle ne se soucie pas de moi. D'une autre part, elle a beau être jolie, cela n'empêche pas qu'elle n'ait des manières beaucoup trop décidées et un ton trop brusque. Je n'ai qu'à n'y plus penser ; il est clair que je ne l'aime pas. Cela est certain qu'elle est jolie ; mais pourquoi cette conversation d'hier ne veut-elle pas me sortir de la tête ? En vérité, j'ai passé la nuit à radoter. Où vais-je donc ? – Ah ! je vais au village.

Il sort.

(Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, acte III, scène 1, 1834.)

Texte 4

Un bal est donné au château du Baron de Z… Les invités viennent tour à tour se présenter sur scène. Le premier d'entre eux est Dubois-Dupont.

DUBOIS-DUPONT *(il est vêtu d'un « plaid » à pèlerine et à grands carreaux et coiffé d'une casquette assortie « genre anglais ». Il tient à la main une branche d'arbre en fleur)* — Je me présente : je suis le détective privé Dubois. Surnommé Dupont, à cause de ma ressemblance avec le célèbre policier anglais Smith. Voici ma carte : Dubois-Dupont, homme de confiance et de méfiance. Trouve la clé des énigmes et des coffres-forts. Brouille les ménages ou les raccommode, à la demande. Prix modérés.

Les raisons de ma présence ici sont mystérieuses autant que… mystérieuses… Mais vous les connaîtrez tout à l'heure. Je n'en dis pas plus. Je me tais. Motus.

Qu'il me suffise de vous indiquer que nous nous trouvons, par un beau soir de printemps *(il montre la branche)*, dans le manoir du baron de Z… Zède comme Zèbre, comme Zéphyr… *(il rit bêtement)* Mais chut ! Cela pourrait vous mettre sur la voie. Comme vous pouvez l'entendre, le baron et sa charmante épouse donnent, ce soir, un bal somptueux. La fête bat son plein. Il y a foule au manoir. *On entend soudain la valse qui recommence, accompagnée de rires, de vivats, du bruit des verres entrechoqués. Puis tout s'arrête brusquement.*

Vous avez entendu ? C'est prodigieux ! Le bruit du bal s'arrête net quand je parle. Quand je me tais, il reprend.

Dès qu'il se tait, en effet, les bruits de bal recommencent, puis s'arrêtent.

Vous voyez ?…

Une bouffée de bruits de bal.

Vous entendez ?…

Bruits de bal.

Quand je me tais… *(bruits de bal)*… ça recommence quand je commence, cela se tait. C'est merveilleux ! Mais, assez causé ! Je suis là pour accomplir une mission périlleuse. Quelqu'un sait qui je suis. Tous les autres ignorent mon identité. J'ai tellement d'identités différentes ! C'est-à-dire que l'on me prend pour ce que je ne suis pas.

Le crime – car il y aura un crime – n'est pas encore consommé. Et pourtant, chose étrange, moi le détective, me voici déjà sur les lieux mêmes où il doit être perpétré !… Pourquoi ? Vous le saurez plus tard.

Je vais disparaître un instant, pour me mêler incognito à la foule étincelante des invités. Que de pierreries ! Que de bougies ! Que de satins ! Que de chignons ! Mais on vient !… Chut !… Je m'éclipse. Ni vu ni connu !

Il sort, par la droite, sur la pointe des pieds, un doigt sur les lèvres.

(Jean Tardieu, « Il y avait foule au manoir », *La Comédie du langage*, 1987.)

Questions

1. À qui s'adressent les personnages dans les différents monologues du corpus ?

2. À quoi servent, selon vous, les monologues proposés ?

1. La scène 1 de l'acte I de *George Dandin* de Molière, la scène 3 de l'acte V du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, la scène 1 de l'acte III de *On ne badine pas avec l'amour* de Musset et l'exposition de « Il y avait foule au manoir » de Tardieu sont quatre monologues.

À chaque fois, un personnage seul sur scène prononce une tirade qui peut être destinée à différents interlocuteurs. George Dandin, le personnage éponyme de la comédie de Molière, et Perdican, dans le drame de Musset, s'adressent tout d'abord à eux-

SUJETS TOMBÉS AU BAC SUR CE THÈME

Dissertations

– Le monologue, souvent utilisé au théâtre, paraît peu naturel. En prenant appui sur les textes du corpus, sur différentes pièces que vous avez pu lire ou voir et en vous référant à divers éléments propres au théâtre (costumes, décor, éclairages, les gestes, la voix, etc.), vous vous demanderez si le théâtre est seulement un art de l'artifice et de l'illusion. (Sujet national, 2009, séries technologiques)

– On emploie parfois l'expression « créer un personnage » au sujet d'un acteur qui endosse le rôle pour la première fois. Selon vous, peut-on dire que c'est l'acteur qui crée le personnage ? (Sujet national, 2009, série L)

– Selon quels critères, selon vous, une scène d'exposition est-elle réussie et remplit-elle sa fonction ? (Sujet national, 2011, séries technologiques)

– Au théâtre le rôle du metteur en scène peut-il être plus important que celui de l'auteur ? (Sujet national, 2011, séries L)

ZOOM SUR…

Les trois plus grands dramaturges de notre histoire littéraire.

Corneille (tragédie)

Dramaturge très novateur, Corneille (1606-1684) s'illustre dans différents registres.

• 1635 : *Médée*, première tragédie baroque sur un thème mythologique.

• 1636 : *L'Illusion comique*, chef-d'œuvre du théâtre baroque. L'intrigue inclut le procédé du « théâtre dans le théâtre », à rapprocher du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou de *La vie est un songe* de Calderon.

• 1636 : *Le Cid* ; 1640 : *Horace*, *Cinna* et 1643 : *Polyeucte*, tragédies classiques.

• 1649 : *Don Sanche d'Aragon* préfigure le drame romantique.

• 1650 : *Andromède* ; 1650 : *La conquête de la toison d'or* et 1661 : *Psyché* (montée avec Molière en 1671), pièces à grand spectacle.

Molière (registre comique)

Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673) devient Molière pour incarner, au plus haut degré, l'homme qui s'est identifié totalement à sa passion pour le théâtre. Il sera à la fois auteur, acteur, metteur en scène et directeur de troupe. Sa production très abondante inclut toutes les variantes du théâtre comique : farces (*Les Fourberies de Scapin*, 1671), comédies de mœurs (*Les Précieuses ridicules*, 1659), de caractère (*Le Misanthrope*, 1666), comédies ballets (*Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670) et pièce à grand spectacle (*Psyché, 1671*).

Racine (tragédie)

Dans les pièces de Racine (1639-1699), la passion pousse les héros à tous les excès : jalousie, avidité, haine, cruauté. Cette passion les conduit à une déchéance lucide et sans rémission. Dès le lever du rideau, ils sont « en sursis », face à des conflits insolubles qui les conduisent inéluctablement à la mort ou à la folie.

• 1667 : *Andromaque*.

• 1669 : *Britannicus*.

• 1670 : *Bérénice*.

• 1672 : *Bajazet*.

• 1677 : *Phèdre*.

• 1691 : *Athalie*.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

REPÈRES

Quelques metteurs en scène du XXe siècle.

Jean-Louis Barrault
Jean-Louis Barrault (1910-1994) a fondé en 1946, avec sa femme Madeleine Renaud, la Compagnie Renaud-Barrault. Il accorde une importance particulière au langage du corps, découvert grâce au mime. Directeur du Théâtre de l'Odéon, il monte les grandes œuvres classiques et les pièces les plus modernes : *Rhinocéros* d'Ionesco, *Oh les beaux jours* de Beckett, *Des journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras.

Antoine Vitez
Antoine Vitez (1930-1990), professeur au Conservatoire d'art dramatique, a eu une influence déterminante sur le théâtre français d'après-guerre. Traducteur des auteurs russes – Tchekhov (*La Mouette*), Maïakovski (*Les Bains*) –, il monte également des pièces du répertoire grec avec notamment un *Électre* très personnel et des œuvres contemporaines : *Mère Courage*, *La Vie de Galilée* de Brecht, *Le Soulier de satin* de Claudel.

Roger Planchon
Roger Planchon (1931-2009) est une figure majeure du Théâtre national populaire, héritier de Jean Vilar. Il a mis en scène Brecht, Molière (*Tartuffe*, *George Dandin*, *L'Avare*, dont il interprète lui-même le rôle titre), Shakespeare (*Henri IV*, *Falstaff*), Calderon (*La vie est un songe*), et des créations d'auteurs contemporains tels Arthur Adamov (*Le Sens de la marche*, *Paolo Paoli*) et Michel Vinaver (*Par-dessus bord*).

Ariane Mnouchkine
Ariane Mnouchkine (1939-), qui anime depuis 1964 la troupe du Théâtre du Soleil donne une importance particulière aux dimensions visuelles (décors en mouvement) et sonores (bande-son). Ses créations évoquent des problèmes actuels : *Le Dernier Caravansérail* sur la vie quotidienne en Afghanistan et celle des migrants clandestins ; *Les Éphémères*, tranches de vie dans la société d'aujourd'hui, alternant scènes comiques et pathétiques.

mêmes. Ainsi, le premier s'apostrophe lui-même en s'écriant « George Dandin ! vous avez fait une sottise », alors que le second s'interroge et déclare : « je voudrais bien savoir si je suis amoureux » ou se demande à la fin : « Où vais-je donc ? » Figaro, lui, s'adresse plutôt aux autres personnages de la comédie, bien qu'ils ne soient pas à ses côtés. Le début de l'extrait semble destiné à Suzanne à travers l'apostrophe « Ô femme ! », alors que la suite prend directement à partie le Comte ; Figaro interpelle son maître et utilise le pronom « vous » comme si celui-ci était présent : « non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas », déclare-t-il. Enfin, Dubois-Dupont s'adresse explicitement, et de façon déroutante, au public. Après s'être présenté, il amorce l'intrigue en ménageant un certain suspense, il suscite l'intérêt du spectateur en annonçant : « Les raisons de ma présence ici sont mystérieuses [...] Mais vous les connaîtrez tout à l'heure. »
Même si cette manière d'interpeller le public est assez surprenante et originale, il est évident que les autres monologues s'adressent également au spectateur. En effet, selon le principe de la double destination théâtrale, toute parole prononcée sur scène est destinée à un personnage mais également au public. De ce fait, George Dandin, Figaro et Perdican s'adressent aussi au public – qui a alors accès aux pensées du personnage – en ayant parfois un destinataire plus spécifique. George Dandin vise par ses propos les paysans, auxquels il s'identifie en parlant de « nous autres », et les nobles dont il est question dans son monologue. De même, Figaro, à travers le Comte, s'adresse particulièrement aux nobles, surtout lorsque ses paroles se font généralisantes : « noblesse, fortune, un rang, des places ; tout cela rend si fier ! ».
Les personnages de ces monologues ont donc différents destinataires.

2. Les quatre monologues du corpus remplissent différentes fonctions.
Ces extraits servent en premier lieu à informer. Les monologues des comédies de Molière et de Tardieu, en particulier, sont situés dans l'exposition, ils informent donc le spectateur sur les personnages et la situation, amorcent l'intrigue à venir et le genre de la pièce. George Dandin apprend au public que, paysan enrichi, il a fait un mariage malheureux : il a épousé une jeune fille de la petite noblesse qui le méprise et considère cette union comme une mésalliance. Le thème et les personnages annoncent la comédie. De même, le monologue de Dubois-Dupont joue un rôle d'exposition. Le personnage décline son identité et sa profession – détective privé – précise le lieu et l'époque de la scène : « un beau soir de printemps [...] dans le manoir du baron de Z... », et annonce une intrigue policière : « il y aura un crime » sur un mode burlesque. Par ses jeux de mots, par sa mise à distance de l'illusion théâtrale, lorsque le personnage souligne les jeux sur le bruitage, le monologue annonce là aussi une comédie.

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais par Jean-Marc Nattier, 1755.

Par ailleurs, les monologues servent également à exprimer les sentiments des personnages, à dresser une sorte de bilan et à révéler une tension intérieure. Ainsi, George Dandin fait le constat de son erreur, sa « sottise », et souligne sa souffrance en déclarant : « Ma maison m'est effroyable maintenant [...] ». Surtout, les monologues de Figaro et de Perdican mettent en valeur la grande agitation des personnages : les questions et les exclamations y sont particulièrement nombreuses. Figaro exprime son amertume et sa colère, il est bouleversé à l'idée que Suzanne l'ait trahi et s'indigne de l'attitude du Comte qu'il traite de « perfide ». Il revient également sur sa vie : « Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? » Les propos de Perdican révèlent encore davantage le désarroi du jeune homme : il ne se rappelle plus où il se rend et s'interroge : « Où vais-je donc ? » Son monologue est nettement délibératif, il ne sait pas ce qu'il éprouve pour Camille et se contredit en affirmant tour à tour : « Diable, je l'aime, cela est sûr » puis « il est clair que je ne l'aime pas ». Ces monologues permettent donc aux personnages de se livrer à une introspection.
Enfin, le monologue peut également avoir une dimension critique. C'est le cas, en particulier, de celui de Figaro, qui critique avec une grande vivacité le Comte, il oppose son propre mérite aux privilèges dont le Comte a simplement hérité en affirmant : « Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. »

Shakespeare par Py : la sulfureuse équation

Le metteur en scène passe *Roméo et Juliette* au tamis de son théâtre du débordement et de l'excès. Avec excès.

Il paraît qu'Élizabeth II d'Angleterre déteste que l'on dise : *« On ne fait pas d'Hamlet sans casser des œufs. »* La plaisanterie offusque Sa Majesté, dont on n'ose pas imaginer la tête, si elle entendait la vieille blague sur Shakespeare que ressort Olivier Py : *« Shake a pear »* (« Secouez une poire »). Pour la poire, soyons clair, il ne s'agit pas du fruit, mais de la couille, comme le montre Mercutio en prenant à pleines mains son organe, dans la version de *Roméo et Juliette* présentée par Olivier Py à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Deux jours après la première, mercredi 21 septembre, la blague avait fait le tour de Paris. Il est fort possible qu'elle restera plus que l'ensemble du spectacle, appelé à tourner dans toute la France, et plus loin encore, jusqu'en mai 2012.

Quand Mercutio, l'ami de Roméo, lance la fameuse réplique, il s'adresse à Benvolio, autre ami de Roméo, qui n'a pas encore rencontré Juliette, et se languit d'amour non consommé pour la belle Rosaline : *« Ça lui ferait du bien de secouer sa poire »*, dit donc Mercutio. Avec qui ? Une femme, peut-être. Un homme, tout aussi bien. Sur ce terrain, Olivier Py joue franc-jeu, en reprenant l'antienne de l'homosexualité de et chez Shakespeare. Nous verrons ainsi les jeunes gens se courser et se chevaucher gaillardement : ce sont eux les vrais héros de ce *Roméo et Juliette* qui n'est pas destiné à faire rêver les jeunes filles, ni à activer le mythe de l'amour impossible et immortel des amants de Vérone.

Juliette elle-même, d'ailleurs, n'est pas une vierge frémissante. Olivier Py en fait une jeune femme énergique et sensuelle, qui a envie d'un amant avant de vouloir un mari. À la soirée chez les Capulet, elle danse, lovée contre le corps d'un homme masqué, avant de tourner les yeux vers Roméo, et de tomber sous son charme. Tout au long du spectacle, elle porte une chemise de nuit de satin blanc qui la rend très attirante, et sachant l'être. Roméo, lui non plus, n'est pas un héros romantique. C'est un garçon d'aujourd'hui, volontiers torse nu sous son costume noir, beau, mince et sexy. Il vit dans la compagnie de ses amis et court après une chimère : se débarrasser d'un mal-être existentiel qui le taraude.

Pour Olivier Py, Roméo annonce Hamlet. On en est loin, et ce n'est pas grave, parce que le patron de l'Odéon ne le traite pas sur le fond. Il s'intéresse avant tout à l'énergie énervée qu'il déploie pour griller chaque instant de la vie, dans ce moment bref et essentiel où les garçons deviennent des hommes, savent qu'ils le sont (la poire, toujours), mais ne savent comment s'en dépatouiller. L'amitié masculine est alors pour eux un point central. C'est cela que met en scène ce *Roméo et Juliette* à son meilleur, qui n'hésite pas à côtoyer le moins bon ou le pire : Olivier Py aime le théâtre du débordement et de l'excès. Une fois de plus, il le met en œuvre.

Le débordement vient de l'interprétation. Au moins ne se plaindra-t-on pas de subir le « non-jeu » qui plombe de nombreux spectacles aujourd'hui. À l'Odéon, ça joue, ça se donne, ça bouge et ça s'entend. Les personnages sont taillés, définis, parfois définitifs, jusqu'à la caricature, comme l'est la nourrice (Mireille Herbstmeyer), le seul personnage féminin avec Juliette. Olivier Py fait dire les répliques de Lady Capulet par Quentin Faure, qui tient le rôle de Tybalt, et se met pour l'occasion une mantille noire sur le visage. Puisqu'on vous dit que ce sont les hommes qui règnent ! Plus, même : ils cognent, comme le père de Juliette sur sa fille qui ne veut pas obéir à son désir de la voir épouser Pâris, joué par... Capulet lui-même (inceste, où es-tu ? que fais-tu ?).

Voilà pour l'excès de signes, à la hauteur de celui de l'adaptation, qui navigue entre le style théâtral que maîtrise Olivier Py, et d'inutiles gamineries salaces. La mise en scène est au diapason. On y retrouve les tréteaux avec escaliers chers à l'auteur, le tranché des couleurs – noir, blanc, rouge –, l'énergie débordante de l'amour du plateau. Dans la première partie, ça tient la route, si l'on accepte le mode d'emploi. Dans la seconde, ça pèse lourdement. On a compris, et les cartes sont rebattues. Olivier Py a su trouver deux très bons comédiens pour Roméo et Juliette, Matthieu Dessertine et Camille Cobbi, mais il ne sait pas trouver le chemin de l'émotion, sans quoi la pièce de Shakespeare, même ardemment « secouée », reste lettre morte. On sort donc de l'Odéon, après trois heures trente de représentation, en se disant : à quoi bon ?

Brigitte Salino
(25 septembre 2011)

POURQUOI CET ARTICLE ?
Cet article apporte au candidat au bac un exemple actuel des choix de mise en scène qui peuvent bouleverser la vision d'une pièce « archiconnue ». Dans cette critique du *Roméo et Juliette* donné à l'Odéon, en septembre 2011, dans une mise en scène d'Olivier Py, Brigitte Salino montre **comment un grand classique peut être renouvelé par une nouvelle approche du texte et des personnages.** La nouvelle traduction du texte de Shakespeare ne recule pas devant les expressions crues (exemple : « Ça lui ferait du bien de secouer sa poire » lancé par Mercutio). Juliette n'est plus une « vierge frémissante » mais une « jeune femme énergique et sensuelle ». Roméo est un « garçon d'aujourd'hui », animé de la fureur de vivre.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

LES ARTICLES DU Monde

Au théâtre dans son fauteuil

Quand avons-nous lu une pièce pour la dernière fois ? Voyons voir… Dans bien des cas, cela doit remonter aux années de lycée. Pourtant, même si le texte de théâtre est intimement lié à sa représentation, il se lit aussi. Le spectateur ne s'y fait pas, alors que souvent il est un lecteur, mais il l'est par ailleurs.

Alfred de Musset, qui n'est pas un perdreau de l'année, appelait cela « un spectacle dans un fauteuil ». Après le four de sa *Nuit vénitienne* en 1830, il s'était décidé à dire « adieu à la ménagerie, et pour longtemps », en refusant de laisser porter ses pièces sur les planches. Ainsi, pendant près de vingt ans, il continua à en écrire (*Lorenzaccio*, *André del Sarto*, *Les Caprices de Marianne*, *On ne badine pas avec l'amour*, tout de même), mais pour les publier. Heureux les lecteurs de *La Revue des Deux Mondes*, qui en étaient les principaux destinataires, avant qu'il ne consente à renouer avec la scène, son échec primitif enfin digéré. Si l'on met à part les classiques au programme du bac et des conservatoires, les textes des pièces se vendent peu, et le plus souvent à la sortie des théâtres. On cherche un mot de Guitry, on veut savourer un dialogue de Labiche. Les pièces de rares contemporains (Yasmina Reza, Jean-Michel Ribes, Jean-Claude Grumberg…) franchissent parfois le cap des 8 000 exemplaires ; le plus souvent, la vente ne dépasse pas plusieurs centaines. Mais qu'est-ce qui manque au lecteur que nous sommes pour s'emparer de ces livres (environ 400 titres par an) et, dans un élan naturel, les lire à l'égal des autres ? « Une critique littéraire du texte théâtral qui rende compte de l'écriture, de la langue, du style, de la traduction. » Ce constat de carence est partagé tant par Jean-Pierre Engelbach, qui dirige les Éditions théâtrales, que par Claire David, responsable d'Actes Sud-Papiers, deux des principales maisons spécialisées avec L'Arche et Les Solitaires intempestifs. Le dramaturge Michel Vinaver avait déjà déploré cette absence dans *Le Compte rendu d'Avignon* (Actes Sud), son rapport sur les mille maux dont souffrait l'édition théâtrale. C'était en 1987. Et depuis ? Seul le mensuel *Le Matricule des anges* lui dédie une rubrique régulière. Or rien ne consacrerait mieux le texte théâtral comme un genre littéraire à part entière. C'est le moment ou jamais à une époque qui voit triompher la « lecture-spectacle » : les éditeurs ont constaté que le lectorat s'élargit chaque fois qu'un comédien lit seul sur scène, brochure en main, car le texte est incarné par un lecteur même.

Fabuleuse « Anthologie »

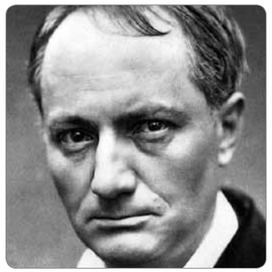
C'était mieux avant ? Air connu, au théâtre comme ailleurs. Pour s'en convaincre, il suffit de se plonger dans la fabuleuse *Anthologie du théâtre français* que le critique et éditeur Philippe Tesson publie en cinq volumes. Un par siècle mais dans le désordre : après le XIXe, et avant le XXe et le Moyen Âge qui fermera la marche dans deux ans, voici ceux qui exaltent le Grand Siècle et les Lumières. Toujours selon la même organisation en trois temps (histoire, textes choisis, mises en scène) et la même confiance en des maîtres d'œuvre libres de constituer leur équipe avec des spécialistes de la période concernée. Cette histoire du théâtre est autant celle de ses performances scéniques que celle de ses lectures. C'est peu dire qu'on y fait des découvertes derrière les grands noms ; le voyage est d'autant plus édifiant que cette archéologie des représentations est enrichie en permanence du regard inédit de metteurs en scène contemporains placé en contrepoint. Seul un passionné tel que Tesson pouvait se lancer dans cette entreprise. Son anthologie, appelée à faire référence, est éditée à l'enseigne de *L'Avant-Scène Théâtre*, sa revue bimensuelle qui, justement, donne à lire des pièces. On y retrouve l'esprit sinon le ton de l'un des plus respectés critiques de théâtre de l'autre siècle, Jacques Lemarchand (1908-1974). Il était des plus suivis, dans les colonnes de *Combat* puis dans celles du *Figaro littéraire*, ainsi que dans les pages de *La Nouvelle Revue française*. Ses articles viennent d'être réunis par Véronique Hoffmann-Martinot sous le titre *Le Nouveau Théâtre, 1947-1968. Un combat au jour le jour* (Gallimard). Ils sont exemplaires par leur tenue, leur humour, leur clairvoyance, leur fidélité. Audiberti, Adamov, Schehadé, Ionesco, Beckett, Duras, Genet, entre autres, lui ont payé leur dette. Lemarchand lisait les pièces et encourageait le spectateur à les lire, quand il n'exhortait pas les directeurs de salle à s'emparer de *La Parodie* et de *L'Invasion* d'Adamov, publiées mais pas jouées. C'était un temps où les musiques étaient commandées à Jean Wiener, Pierre Henry, Maurice Ohana, et les décors à Vieira da Silva, Leonor Fini, Dora Maar, André Masson, Soulages, Matta. Les critiques de Jacques Lemarchand leur rendaient hommage. On les lit comme on assisterait au spectacle. Dans un fauteuil, mais le nôtre.

Pierre Assouline
(29 janvier 2010)

POURQUOI CET ARTICLE ?

En présentant l'*Anthologie du théâtre français,* de Philippe Tesson, Pierre Assouline rappelle que le théâtre **nous donne aussi des textes à lire** et s'interroge sur les conditions qui pourraient favoriser la diffusion de cette branche négligée de la littérature. Rappel très utile pour le candidat au bac, des auteurs aussi importants qu'Alfred de Musset au XIXe siècle et Adamov au XXe, ont publié des pièces sans les faire jouer. Pourtant, le texte théâtral, à la différence du roman, reste un genre peu lu. Pierre Assouline analyse les raisons de cette désaffection, dont la principale est, selon lui, l'absence d'une critique littéraire spécifique qui consacrerait le texte théâtral comme genre littéraire.

ÉCRITURE POÉTIQUE ET QUÊTE DU SENS, DU MOYEN ÂGE À NOS JOURS



© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

ZOOM SUR…

Orphée.

Le mythe
Selon la légende, Apollon aurait fait don d'une lyre à Orphée, et les Muses lui auraient appris à en jouer. Il devient ainsi capable de charmer les animaux, les arbres et les rochers. Il participe d'ailleurs à l'expédition des Argonautes, et son chant parvient à charmer le serpent gardien de la Toison d'Or. Lorsque son épouse Eurydice, voulant échapper aux avances d'un dieu, est mordue par un serpent et meurt, Orphée est inconsolable. Il se rend à l'entrée des Enfers et, grâce à son chant et à sa musique, réussit à attendrir Charon, le passeur, le chien Cerbère, et Hadès qui permet à Orphée de ramener Eurydice à la vie, à une condition : il ne doit pas se retourner vers elle avant d'avoir revu la lumière du jour. Mais Orphée ne parvient pas à respecter cette condition : juste avant d'arriver à la lumière, il se retourne – et perd définitivement Eurydice.
Orphée donne ainsi une image double de la figure du poète : il est celui qui reçoit un don, et qui est proche des dieux, en même temps celui qui est profondément homme. Il permet également de mettre l'accent sur une fonction fondamentale du poète, celle de l'enchanteur grâce à la puissance du lyrisme et aux liens qui unissent poésie et musique.

La permanence du mythe
- Ovide : *Les Métamorphoses* (Livres X et XI – texte de référence).
- Apollinaire : *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, 1911. Chaque poème dresse un portrait plein d'esprit d'un animal.
- Jean Cocteau : *Orphée* en 1950 et *Le Testament d'Orphée* en 1960. Le mythe y est transposé dans le monde contemporain.
- Marcel Camus : *Orfeu Negro* (1959). Le mythe est transposé de Thrace à Rio de Janeiro lors du carnaval.
- Marguerite Yourcenar : *La Nouvelle Eurydice* (1931). Roman privilégiant la figure d'Eurydice.
- Jean Anouilh : *Eurydice* (1942). L'héroïne est actrice dans une troupe de comédiens.

Place et fonction du poète au fil des époques

Un poète est un écrivain qui compose de la poésie. Certes, mais au-delà de cette définition standard, le terme de « poète » évoque une manière de voir la vie et de la vivre, une façon d'appréhender le monde qui se marque par une certaine distance avec le « commun des mortels ». Quels rapports le poète a-t-il entretenu avec la société, au fil des époques ?

Les origines

En Grèce, le poète (l' « aède », ou chanteur) est **un artiste qui reçoit l'inspiration et chante les exploits des dieux** (ou des héros, c'est-à-dire des demi-dieux) en s'accompagnant d'une lyre. Le poète latin est lui aussi inspiré des dieux, puisqu'il en est l'interprète. Être désigné, il se distingue du reste des humains par ce « don » qui lui est fait, mais reste profondément un « homme », avec des faiblesses.

Le poète : un être à part

Le terme « poète », utilisé en français, a été formé à partir de la racine grecque « poieïn », qui signifie « faire, créer ». Un poète est donc avant tout un **créateur**, celui qui fait œuvre – mais la matière qu'il travaille est spécifique, puisqu'il s'agit des mots. Il se distingue des autres créateurs pour plusieurs raisons. En effet, le poète est en partie **lié au sacré** (à distinguer du religieux), à une **manière enchantée, spirituelle de voir le monde. Le langage, à la fois outil banal de communication et forme la plus haute de la spécificité humaine,** est son l'instrument. Aussi est-il très proche de chacun d'entre nous, mais nous avons tous l'intuition que les mots, malgré leur utilité dans le quotidien, sont « magiques » : lorsque nous donnons un nom à quelque chose ou à quelqu'un, nous lui donnons en quelque sorte naissance, et nous reconnaissons son existence. Enfin, la capacité qu'a le poète de faire vibrer cette part « non-utile » du langage se traduit également par une forme de **virtuosité**. Il est celui qui fait rimer les mots entre eux, qui fait chanter la phrase selon un rythme : il redonne aux mots leurs sonorités, et leur beauté. Tandis que le langage courant confond le mot et la chose, **le langage poétique fait retrouver aux mots les plus banals leur « image sonore »**.

Arthur Rimbaud par Étienne Carjat, vers 1872.

Pierre de Ronsard par l'école de Blois, XVIe siècle.

Le poète et le citoyen

Le poète occupe une place spécifique dans la société. Artiste, c'est **un homme « inutile »** : dont l'œuvre n'apporte rien de matériellement nécessaire à la société. Et en même temps, c'est **un homme nécessaire**, son œuvre parle au cœur et aux sens, elle apporte un enrichissement émotionnel ou spirituel. C'est cette ambivalence qui explique les différentes fonctions que le poète a pu se voir attribuer, ou qu'il a pu revendiquer lui-même.
Le poète prend en charge l'histoire d'un peuple, ou les grands événements qui l'ont marquée, et il les porte par sa voix. Il les fait résonner, les magnifie grâce à l'ornement poétique, et les transmet : la poésie appartient alors au **registre épique** (Ronsard, *La Franciade*).

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

• **La flamme du slam** p. 43-44
(Stéphane Davet, 1er octobre 2006)

• **Le cercle des poétesses de Kaboul** p. 44-45
(Frédéric Bobin, 18 septembre 2011)

À l'inverse, il joue également un autre rôle qui lui fait dire les mouvements les plus intimes du cœur. Dans ce cas, le poète n'est plus l'interprète d'un groupe : il cherche par son **lyrisme** à **exprimer les sentiments et émotions qui l'étreignent** (Ronsard, *Sonnets pour Hélène*).
Il se fait ainsi proche de chacun : le lyrisme de l'auteur renvoie le lecteur à ses propres expériences et sensations. Les **Romantiques** ont particulièrement revendiqué cette facette de la poésie.
Mais si le poète est proche de chacun lorsqu'il exprime ainsi ses émotions, il est en même temps différent des autres parce qu'il cherche à traduire ce qu'il éprouve et transforme des expériences vécues en mots capables d'aller vers les autres. Il a donc **une sensibilité exacerbée d'une part et, d'autre part, le désir d'aller vers l'art**. La fonction du poète peut alors devenir une **fonction « éclairante »**. Par son attention aux objets ou aux êtres, il nous révèle le quotidien sous un autre jour. Ainsi, à la fin du XIXe siècle, Rimbaud se définit comme un « voyant ». Partant du mot, de sa polysémie et de ses sonorités, il cherche à dire, dans sa poésie, la multiplicité du monde que notre langage quotidien tend à nier. Tandis que le langage commun rejette la complexité et le mystère, **le langage poétique doit aller vers l'inconnu, rechercher l'inédit afin d'élargir la pensée et la faire naître, telle est l'ambition des poètes symbolistes.**

Le poète acquiert ainsi le statut **de celui qui dit une vérité non-soupçonnée**. La vérité poétique n'est pas une vérité scientifique, elle est un voile qui se lève, une découverte – parfois autour d'un élément qui semblait pourtant très familier. « Voilà pourquoi/ Je dis la vérité sans la dire » (Paul Éluard, « L'Habitude », *Capitale de la douleur*, 1926.)

Enfin le poète est celui qui, par les mots, essaie d'**entrevoir le monde autrement**. Il peut aussi être celui qui guide ses lecteurs (et plus généralement la société) vers des idées ou un engagement. La poésie a alors **une fonction politique :** « Je serai, sous le sac de cendre qui me couvre, La voix qui dit : malheur ! La bouche qui dit : non ! » (Victor Hugo, « Ultima Verba », *Les Châtiments*, 1853.) ; « Et c'est assez pour le poète d'être la mauvaise conscience de son temps » (Saint John Perse, discours de Stockholm, prononcé lors de la remise du prix Nobel, en décembre 1960) ; « La poésie est une insurrection » (Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, 1987.).

Conclusion

Le poète joue donc des rôles non seulement variables, mais surtout antithétiques en apparence : dans et avec la société lorsqu'il est porteur de sa mémoire et de son histoire ; exilé de cette société par une sensibilité personnelle ; proche de chacun à travers le lyrisme ; ou encore « à l'avant » de la société, comme la proue d'un navire, quand il cherche à entrevoir ce qui n'est pas encore.

ZOOM SUR…

Mallarmé et le symbolisme.

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements. » (Mallarmé, réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire.)
L'œuvre de Mallarmé se compose de nombreux poèmes, appréciés de son vivant par un cercle restreint de connaisseurs. Parmi les membres de la jeune école symboliste, fascinés par la profondeur de ses propos sur la poésie et la musique et qui viennent l'écouter chez lui, on retrouve Paul Claudel et Paul Valéry.

CHRONOLOGIE

Des œuvres littéraires symbolistes

1873 *Une saison en enfer*, Arthur Rimbaud (poésie)

1874 *Romances sans paroles*, Paul Verlaine (poésie)

1876 *L'Après-midi d'un Faune*, Mallarmé (poésie)

1883 *Contes cruels*, Villiers de l'Isle-Adam (roman)

1885 *Les Complaintes*, Jules Laforgue (poésie)

1886 *Les Illuminations*, Arthur Rimbaud (poésie)

1887 *Poésies*, Stéphane Mallarmé

1889 *Tête d'or*, Paul Claudel (théâtre)

1891 *Cœur double*, Marcel Schwob (roman)

1892 *Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck (théâtre)

1897 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Stéphane Mallarmé (poésie)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

REPÈRES

Quelques œuvres essentielles.

Poésie « engagée »

• *Les Tragiques* (1616-1630), Agrippa d'Aubigné : poète humaniste, protestant engagé, dénonce les horreurs de la guerre civile.

• *Les Châtiments,* (1853), Victor Hugo : poésie de combat contre Napoléon III.

• *Poésie et vérité* (1942), Paul Éluard : grand recueil de poésie de la Résistance pendant l'occupation (1942), s'ouvrant sur « Liberté » (« ...J'écris ton nom »).

Poésie « objective »

• *De l'angélus de l'aube à l'angélus du soi* (1897), Francis Jammes : le monde de la campagne restitué en vers libres par un « poète paysan ».

• *Le parti-pris des choses* (1942), Francis Ponge : l'objet devient « objeu », le poète disparaît devant la plénitude des choses.

Poésie « pure »

• *Émaux et camées* (1852), Théophile Gautier : adepte de « l'Art pour l'Art ».

• *Les Trophées* (1893), José Maria de Heredia : galerie de tableaux parnassienne.

Recueils lyriques

• *Les Méditations poétiques* (1820), Alphonse de Lamartine : premier grand recueil lyrique romantique.

• *Les Regrets* (1858), Joachim Du Bellay : recueil de sonnets exprimant la déception devant les mœurs romaines et la nostalgie du pays natal.

CITATIONS

• « Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ! » (Alfred de Musset)

• « Entrez en vous-même / Sondez les profondeurs où votre vie prend sa source. (Rainer Maria Rilke, *Lettre à un jeune poète*, 1929.)

• « La poésie est un moyen de connaissance, un moyen d'apprendre le monde. » (Eugène Guillevic)

• « la poésie dévoile [...] les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement. » (Jean Cocteau)

Dissertation : On associe souvent poésie et lyrisme. La poésie consiste-t-elle seulement pour les poètes à exprimer leurs sentiments personnels ?

L'analyse du sujet

Le sujet part du constat suivant : la poésie, genre littéraire, est souvent associée au registre lyrique. L'interrogation qui suit met en question ce constat, définissant le lyrisme comme l'expression des sentiments personnels. L'adverbe « seulement » implique que le constat général est valide mais qu'il faut en cerner les limites. Le plan dialectique canonique est donc bien adapté à la problématique.

La problématique

Le rôle de la poésie est-il exclusivement d'être le miroir des sentiments du poète ? Le moi du poète habite-t-il nécessairement l'écriture poétique ? Ne peut-il exister une poésie détachée de son auteur, qui se donne pour but d'explorer le réel ?

Le plan détaillé du développement

I. La poésie, territoire privilégié de l'expression du moi

a) Le sentiment personnel comme source d'inspiration

Mieux que toute autre forme littéraire ou artistique, la poésie permet d'exprimer la part intime de soi. On peut ainsi se référer à de nombreux recueils ou poèmes se rapportant à l'expression des sentiments personnels, à des expériences vécues. Par exemple, dans *Les Regrets*, Du Bellay évoque l'expérience décevante de son séjour à Rome (le poème « Heureux qui comme Ulysse » traduit sa nostalgie du pays natal). *Les Contemplations* (Victor Hugo) : poèmes exprimant la douleur du poète à la mort de sa fille.

b) L'écriture poétique, « lyre » accordée à l'expression des sentiments.

L'écriture poétique est comme une lyre pour l'épanchement du moi. Les contraintes métriques et formelles sont le moyen de dire avec intensité des sentiments parfois difficilement exprimables.

II. La poésie, lieu d'exploration du réel

a) La poésie comme miroir du réel

Certains poètes s'attachent davantage à « réfléchir » le monde (à la fois à le refléter et à le penser). Dans *Le Parti pris des choses*, Ponge porte un regard nouveau sur les objets de notre environnement quotidien, tels que « le pain », « le cageot », etc. Claude Roy, dans *La France de profil*, tente de saisir le monde sous des angles nouveaux dans des textes accompagnés de photographies (« La fenêtre fermée n'en réfléchit pas moins/ Le monde qu'elle tient à l'écart d'elle-même »).

Transition : Mais quand ce monde transpire l'injustice ou la violence, cette voix peut aussi devenir cri de révolte et parole engagée.

b) La poésie comme arme de combat

Le genre poétique peut être une arme de combat, une écriture de l'engagement. Ex. : *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné contre le fanatisme religieux ; *La Diane française* d'Aragon (la diane est à la fois la musique militaire destinée à réveiller les soldats et une référence à la déesse grecque de la chasse).

III. La poésie, du sentiment à l'universalité

a) L'expression sublimée de l'expérience personnelle

L'écriture lyrique peut métamorphoser l'expérience personnelle pour l'ouvrir sur le monde. Ex. : Baudelaire, décrivant son « Spleen » dépasse le narcissisme, et communique une expérience.

b) Le lyrisme réinventé

Milieu du XIXe siècle : les Parnassiens remettent complètement en cause le moi lyrique, au profit d'une recherche du Beau dans l'impersonnel. La poésie devient une forme pure, un objet sculptural qui n'a d'autre but que lui-même. Ex. : la poésie contemporaine fait preuve de fantaisie verbale et explore le langage dans *L'accent grave et l'accent aigu* (Jean Tardieu). Apparence de jeux autour de la conjugaison et de la forme interrogative où transparaît l'angoisse du poète derrière les questions : « Est-ce que nous allons partir ?/ Est-ce que nous allons rester ? ».

Transition : Dès lors, le lyrisme, quoique déguisé, devient non plus expression conventionnelle des sentiments, mais un véritable dialogue, presque métaphysique, amorcé avec le lecteur.

Conclusion

Il est donc fondé de penser que le lyrisme est un registre majeur, voire fondateur du genre poétique. Il serait cependant erroné de réduire celui-ci à la seule expression d'une sensibilité et d'une subjectivité. Le poète, homme dans le monde, cherche aussi à habiter le monde par l'écriture, tentant parfois, par les mots, d'en alléger les maux. Les poètes ont su dépasser cette stérile dichotomie impliquée par le sujet : beaucoup ont su donner à leur sensibilité une dimension universelle ; beaucoup ont su mêler leur voix intérieure à la réalité du monde. Beaucoup, enfin, ont tenté de masquer la force émotionnelle de leur « je » par le « jeu », tant il est vrai que la poésie doit donner à entendre une conscience : conscience d'une âme ou conscience du monde.

Ce qu'il ne faut pas faire

Restreindre la notion de lyrisme à l'expression du sentiment amoureux.

SUJET TOMBÉ AU BAC SUR CE THÈME

Dissertation

– Est-il juste de dire que la poésie permet d'échapper aux espaces qui emprisonnent ? (Sujet national, 2010, séries ES, S)

La flamme du slam

Héritiers branchés des troubadours et des griots, les slameurs se réunissent pour déclamer leurs textes en public. Leur chef de file, Grand Corps Malade, est en concert à Paris jusqu'au 14 octobre.

Sur le principe « un texte dit, un verre offert », une trentaine de personnes se sont inscrites pour participer à la session « Slam'Aleikoum »qui a lieu, ce soir de septembre, à la MJC de Saint-Denis-Basilique, baptisée Ligne 13. Règle immuable, l'entrée est gratuite. Tous applaudis à l'entrée comme à la sortie de scène par une salle pleine à craquer, certains tiennent des feuilles à la main, d'autres comptent sur leur mémoire. Un cadre bien mis s'emberlificote dans ses mots savants ; un jeune beur rappe la noirceur de sa cité ; une quadra blonde rend hommage à une femme africaine ; Rahman, un rasta déluré, met le feu en scandant un reggae coquin ; Chantal, la soixantaine, s'étrangle en parlant de son mari défunt ; Saroya s'applique : « Quand le soleil s'endort/ Je retire une plume de son oreiller/ Et je me couche sur le papier. »

Rares sont les endroits qui comme les soirées slam (de l'anglais *to slam* : claquer) rassemblent autant de tranches d'âge, d'origines ethniques et sociales. Au café culturel (Saint-Denis), à la Guinguette-Pirate (Paris), au Poulpason (Marseille) et dans des dizaines d'autres lieux en France, la vague des slameurs grossit. Tchatcheurs bobos ou tribuns des quartiers chauds, gamines intimidées ou vieux renards des mots, tous sont animés par leur envie d'écouter et de dire – ou plutôt de slamer, de déclamer en public, *a cappella* et plus ou moins en rythme, leurs textes et poèmes.

Rares sont aussi les formes d'expression artistique où l'on voit une vedette du disque animer bénévolement des soirées, comme le fait régulièrement, lors des sessions Slam'Aleikoum, Fabien Marsaud, *alias* Grand Corps Malade. En humble maître de cérémonie, cette grande silhouette appuyée sur une béquille présente chaque aspirant poète. Il évite de surenchérir sur les vedettes du genre, mais demande à la salle d'encourager les baptêmes du feu.

Avec 300 000 exemplaires vendus de son premier album, *Midi 20*, Grand Corps Malade – en concert au Bataclan, à Paris, du 3 au 14 octobre –, est devenu l'ambassadeur de choc du mouvement. Plus que la mise en musique de ses textes, c'est l'impressionnante résonance de sa voix de basse et de ses vers qui ont provoqué ce succès surprise et donné envie à beaucoup de fréquenter les slam sessions.

Observateur minutieux et drôle de sa banlieue (« J'voudrais faire un slam pour une grande dame que j'connais depuis tout petit (...)/ J'voudrais faire un slam pour cette banlieue nord de Paname qu'on appelle Saint-Denis ») et de sa propre histoire (un accident l'a laissé à moitié paralysé), Grand Corps Malade sait tout ce qu'il doit à ces scènes ouvertes.

« J'écrivais des textes, plutôt proches du rap, mais je n'avais pas l'idée de les partager, se souvient-il. J'ai assisté à quelques soirées au café culturel, mais c'est dans un bar, à Paris, en 2003, que j'ai osé dire un de mes textes pour la première fois. Tout d'un coup, l'idée de poésie devenait accessible dans cet esprit de convivialité. »

Le slam s'inscrit dans une généalogie multiple et immémoriale : du poète antique au griot africain, du troubadour occitan au repentiste du Nordeste brésilien, en passant par les chansonniers français du XIXe siècle, les écrivains de la *beat generation*, ou les précurseurs très politisés du rap américain - Last Pœts ou Gil Scott-Heron.

Le concept de slam apparaît à Chicago dans les années 1980, quand un jeune écrivain, Marc Smith, organise et baptise ainsi des compétitions de poésie orale arbitrées par le public. L'idée connaît le succès, en particulier à New York, au début des années 1990, enrichie par l'apport de plumes venues du hip-hop. En France, des pionniers comme Pilote le Hot et Nada posent les bases d'une scène parisienne (notamment au Club Club de Pigalle), vers 1995, en retranscrivant la notion de compétition chère aux Américains. On observe alors une première effervescence, mais c'est surtout à partir de 1998 et de la diffusion du film *Slam*, de l'Américain Marc Levin, interprété par Saul Williams, une vedette du genre, que naissent des vocations qui évacueront de plus en plus la notion de concours.

« En sortant du cinéma, je suis entré directement dans un café pour demander à faire une soirée slam », se souvient Frédéric Nevchehirlian, organisateur des soirées Slam-poésie, à Marseille, et slameur lui-même au sein du groupe Vibrion. « Je n'étais pas intéressé par le côté sportif du genre. Je ressentais le slam comme une nécessité. »

Quelle urgence pousse ainsi un public toujours plus nombreux à venir écouter et s'exprimer dans ces soirées ? « Dans une société de plus en plus régie par des moyens

POURQUOI CET ARTICLE ?

Le candidat au bac trouvera dans cet article un historique et une analyse du phénomène « slam ». À l'occasion d'une soirée slam donnée en septembre 2006 à Saint-Denis, Stéphane Davet revient sur **cette pratique artistique aux frontières entre poésie, chanson et spectacle participatif**. « Héritiers branchés des troubadours et des griots, les slameurs se réunissent pour déclamer leurs textes en public. » Le concept est né à Chicago au début des années 1980, lancé par le jeune écrivain Marc Smith, sous la forme de compétitions de poésie orale. Le succès de ces soirées de poésie populaire gagne New York en 1990 et la France vers 1995. Stéphane Davet propose une analyse des raisons du succès de cette nouvelle pratique qui donnera au candidat des éléments de réflexion sur « la place et la fonction du poète au fil des époques ». Il place au premier rang le besoin de partage de la parole contre la fausse communication à grande vitesse qui caractérise la société actuelle. Il souligne également la fonction cathartique de ces textes dits en public par leurs auteurs, dont les premiers étaient d'anciens toxicomanes, des ex-détenus. L'article permet aussi de bien situer les textes de slam par rapport à ceux du rap, dont ils n'ont ni le support musical ni l'agressivité.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

de communication désincarnés et par la vitesse, analyse Grand Corps Malade, les gens trouvent là l'occasion de se poser pour partager un vrai accès à la parole. »

Croisé à la Guinguette-Pirate, lors d'une des sessions organisées par Tsunami, un étudiant d'origine coréenne, qui a pris le pseudonyme de Bissao, explique que, pour lui, « le slam est le seul art qui offre la possibilité de découvrir des gens que l'on ne fréquenterait pas autrement ». À 20 ans, Katel, étudiant en journalisme d'origine camerounaise, présente des textes qui veulent se jouer des idées reçues : « Le slam est pour moi une façon citoyenne d'aborder la vie et des thèmes dont ne parlent pas les journaux. »

Félix Jousserand, *alias* Félix J., figure du slam parisien, officiant entre autres au sein du groupe Spoke Orkestra, croit à la simplicité de cette forme : « Le slam est tellement dénudé, qu'il dégage forcément de la sincérité, même si elle est parfois naïve. En t'autorisant à prendre la parole, tu amènes une cassure dans un univers où tous les discours sont codés, déconnectés des choses. »

Retraitée de l'Éducation nationale, George est entrée sur scène, pieds nus, en s'exclamant « Slam, slam, ça résonne dans ma tête ! ». Elle s'enthousiasme. « Je viens de la poésie traditionnelle, trop souvent snob et mortifère. Le slam, au contraire, c'est le rythme, la vie. En tant que militante communiste, je retrouve ici un peu d'idéal égalitaire et fraternel. »

Pour certains, les mots font office de bouée de sauvetage. Ce n'est sans doute pas un hasard si plusieurs des pionniers français du slam étaient d'anciens toxicomanes. Brillant improvisateur, fréquentant les milieux du jazz comme de la chanson alternative, Dgiz se définit comme « poète troubadour citoyen ». Grandi dans une cité de Gennevilliers, il a découvert la puissance du verbe en prison, où il a écrit ses premiers textes – « C'était ma façon de crier mes envies de liberté. » D'abord tenté par le rap, il a vécu le slam comme une révélation. « En 2001, j'ai pris une claque. J'ai aimé la gratuité, l'échange de l'écoute, une poésie de proximité. »

Autres bretteurs de la langue, les rappeurs trouvent souvent dans le slam matière à se ressourcer. Dans son nouvel album, *Gibraltar*, le rappeur strasbourgeois Abd Al-Malik a, par exemple, enrichi la dimension poétique de ses textes en passant clairement des scansions rap à une déclamation plus douce, caractéristique de nombreux slameurs. « Le rap est trop souvent prisonnier de l'agressivité de ses clichés et des impératifs commerciaux, estime Abd Al-Malik, le slam valorise la spiritualité des textes. »

Il n'en garantit pas pour autant la qualité. Le flot des rimes charrie son lot de déchets. « Le défaut le plus courant du slameur ?, s'interroge Frédéric Nevchehirlian. La démagogie, une façon trop consensuelle de dénoncer les malheurs du monde. » « L'intérêt est souvent plus humain qu'artistique », souligne Félix Jousserand. Mais ces soirées produisent aussi leur élite, des individualités ou des collectifs (129H, Urgence poétique, Bouchazoreill'...) qui finissent par aspirer à d'autres aventures que la pure convivialité des scènes ouvertes. À l'instar de Grand Corps Malade, beaucoup tentent la mise en musique de leurs textes, enregistrent des disques, donnent des concerts (Vibrion, Dgiz, Souleymane Diamanka, Spoke Orchestra, D'de Kabbal, le projet Dum Dum de Félix J.).

D'autres se rapprochent du théâtre, comme la compagnie Uppercut. Nombreux sont ceux qui, comme Frédéric Nevchehirlian, assument l'ensemble des mutations du slam, tout en privilégiant d'abord leur lien à l'écriture. « Je veux être écrivain, poète, et en même temps être dans le peuple. Le slam permet cette utopie. »

Autre point commun de la plupart de ces activistes, une volonté pédagogique de faire partager leur amour des mots en animant des ateliers d'écriture. Grand Corps Malade intervient, par exemple, à la maison des adolescents de l'hôpital de Bobigny (Seine-Saint-Denis). Félix Jousserand initie des jeunes de quartiers sensibles : « J'essaie de leur expliquer que l'arme la plus tranchante est de savoir convaincre. »

Tsunami a travaillé en maison d'arrêt. Depuis les émeutes de banlieue, en 2005, il constate que les slameurs sont souvent contactés par les mairies pour retisser du lien social. « J'explique aux gamins que je suis poète, pas flic, vigile ou psy. Je ne suis pas là pour leur dire : « Il ne faut pas casser », mais pour leur faire comprendre que sous la forme d'un texte, d'un poème, on peut balancer ce qu'on a sur le cœur. »

Stéphane Davet
(1er octobre 2006)

Le cercle des poétesses de Kaboul

Depuis deux ans, des Afghanes se réunissent pour lire leurs poèmes et en discuter. Une prise de parole pas toujours du goût de leur entourage, au point que certaines usent de stratagèmes pour assouvir leur soif de poésie.

C'est une supplique tourmentée. *« Rappelle-moi le chant du cœur meurtri. »* La petite assistance a les yeux rivés sur Farahnaz. La jeune poétesse pachtoune, visage clair encadré d'un hidjab sombre, se tient debout, un feuillet entre les doigts. Elle continue à déclamer : *« Rappelle-moi les douleurs de l'amour. Blesse-moi avec la lame de tes yeux noirs. Fais couler le sang de mon cœur. »*

Des sacs à main sont posés sur la table autour de laquelle s'agrège la petite assemblée. Au fond de la salle se dressent des étagères emplies d'ouvrages. Et Farahnaz poursuit la lecture de ses vers acides et brûlants. Jusqu'à l'imploration finale : *« Nous sommes pachtounes et nous nous aimons, alors, sois prêt à affronter la mort et la prison. »* Un lourd silence, un brin gêné. Puis les autres membres du groupe – une dizaine de femmes – applaudissent avec chaleur.

Ce samedi-là, le cercle des poétesses de Kaboul tient sa réunion hebdomadaire. Iley Ahadi dirige la séance, distribuant la parole, animant la discussion collective qui suit rituellement chaque lecture. Son hidjab rose, affriolant, tranche avec le noir des châles autour d'elle. La voilà qui arbitre une âpre controverse : pourquoi avoir utilisé un mot dari (persan d'Afghanistan) là où un mot pachto aurait suffi ? Puis chacune commente les thèmes évoqués : l'amour bien sûr – éthéré et contrarié – l'ode à la mère, la prière à Dieu, l'indignation patriotique, la dénonciation de la fausse modernité, la critique de la violence faite aux femmes, le désir de liberté...

La belle histoire que celle de cette petite société d'amoureuses de la poésie de langue pachto. À l'heure où l'Afghanistan s'enfonce dans une guerre sans issue apparente, et dresse un bilan désenchanté de dix ans de « reconstruction » sous les auspices de la communauté internationale, l'expérience en dit long sur cette parole de femmes, pugnace mais précaire, qui n'en finit pas de quêter sa voie. L'atelier poétique a maintenant deux ans d'existence. Après avoir été hébergé dans le Centre culturel français de Kaboul, il a migré dans la bibliothèque du ministère de l'éducation nationale, vaste complexe administratif bordant un axe embouteillé de la capitale.

Un club de poétesses au cœur de la cité donc. L'aventure reflète l'Afghanistan d'aujourd'hui, la soif d'émancipation de sa jeunesse, la prégnance de traditions difficiles à bousculer.

Dans le Kaboul des années 2005-2006, période d'ébullition créatrice où la désillusion n'avait pas encore assombri les esprits, des groupes de férus de littérature émergent. De jeunes filles s'y joignent mais leur présence demeure marginale. Les parrains du mouvement ne tardent pas à saisir la raison de cette difficile mixité : en ces forums où la langue se libère, notamment dans l'expression des émois amoureux, les filles sont tétanisées de malaise, culture traditionnelle de la pudeur oblige.

« Quand les jeunes femmes entendaient certains poèmes de garçons, coquins et osés, elles trouvaient cela presque insupportable », raconte Najib Manalaï, l'un des inspirateurs de la scène littéraire kaboulie. Seule la formation d'un cercle proprement féminin pouvait permettre de surmonter l'obstacle. Entre femmes, l'embarras s'est dissipé. Les candidates ont afflué. Affranchissement paradoxal que cette poésie séparée des sexes.

Touba Neda est l'une des plus hardies du cénacle. Châle cerise d'où réchappe une mèche de jais, yeux noirs ardents, joues généreuses, elle tient un stylo entre le pouce et l'index. Au mur s'étale une photo d'ambulance. La jeune femme reçoit au siège de l'organisation non gouvernementale (ONG) où elle travaille, bâtisse cernée de hauts murs et nichée dans l'une des ruelles cabossées de Kaboul.

À entendre Touba Neda parler de sa voix assurée, résolue, émaillée de saillies d'humour, on comprend qu'on a affaire à un bloc de ferveur. La poésie est sa passion, et nul ne l'en détournera. Père employé de banque, mère enseignante, elle fait partie cette classe moyenne éclairée de Kaboul où l'on a les idées larges.

Sa première œuvre a déjà fait quelques vagues. Il s'agissait d'un roman où elle campait une jeune femme en conflit avec son mari à l'époque du régime taliban (1996-2001). L'héroïne se rebelle car elle veut terminer ses études de médecine, tandis que son époux – un taliban – la somme de rester à la maison. Elle finit par sombrer dans la folie, son mari la répudie, mais – happy end ! – un gentil médecin psychiatre la sauve en lui rouvrant les portes de l'amour. *« J'y ai mis tout ce j'avais sur le cœur, dit-elle. J'aime l'islam, ma religion, je suis pour un gouvernement islamique, mais pas un régime de type taliban. L'islam et les talibans, c'est différent. »*

Depuis la parution du livre, Touba Neda est indésirable dans son district d'origine – Tagab (province de Kapisa) – où la rébellion talibane est très implantée. *« Un cousin m'a appelée pour me dire que les talibans n'avaient pas apprécié*, raconte-t-elle. *Mais je n'ai pas peur, je continuerai à écrire ce que je veux. »* La poésie désormais absorbe l'essentiel de son effort de création. On lui demande de lire l'un de ses poèmes. Elle hésite, sourit, puis récite de mémoire un petit texte intitulé *Le Peintre* : *« Je rêve d'être un peintre/ Pour dessiner la beauté de tes yeux... »*

Toutes les poétesses du cercle n'ont pas le privilège de Touba Neda, sa personnalité de roc, ses parents compréhensifs. Pour la plupart d'entre elles, l'affaire est toujours compliquée, élan bridé par les pesanteurs sociales. En général, les familles ne goûtent guère les activités poétiques de leurs filles. Assister à une réunion n'est jamais anodin. Il faut sortir en ville, s'exposer aux regards, voire se tasser dans des transports publics où dominent les hommes.

Dans une société afghane ultraconservatrice, notamment au sein de la communauté pachtoune, pareille traversée de l'espace social pose problème. Pour les provinciales, le handicap est rédhibitoire. Pourtant, l'enthousiasme est là, vibrant, irrépressible. Alors, on use d'expédients. Ce samedi-là, la présidente de séance, Iley Ahadi, brandit un téléphone portable et appuie sur la touche haut-parleur. Une voix grésille, lointaine, fluette, et se met à déclamer. C'est une poétesse du Wardak, province située à l'est de Kaboul, qui lit son poème au téléphone. Ses parents lui avaient interdit de se rendre à Kaboul, capitale suspecte.

Au-delà, il y a surtout la méfiance visant la passion poétique elle-même, abandon de l'âme et vertige du cœur qui sentent le soufre. *« La poésie est forcément associée à l'amour dans l'esprit des familles*, explique Touba Neda. *À leurs yeux, écrire un poème, c'est forcément être amoureuse. Et cela doit être contrôlé. »* De là éclatent des drames.

Ainsi l'histoire de cette jeune fille de la province de Ghazni qui, interdite de poésie par sa mère, s'est immolée par le feu de désespoir. Une autre tragédie a défrayé la chronique. En 2005, Nadia Andjoman, poétesse persanophone d'Herat, ville située non loin de la frontière avec l'Iran, succombait aux coups infligés par son mari. L'assaut avait été causé, semble-t-il, par les activités littéraires de Nadia Andjoman dont l'œuvre lui avait valu un début de notoriété. Dans l'un de ses poèmes, elle écrivait : *« Des filles, porteuses de douleur, Corps désolés,/ Avec la joie qui a migré de leurs visages/ Avec des cœurs vieillis, pleins de crevasses ! (...)/ Ô Seigneur !/ Serait-il que leur cri sourd/ Parvienne jusqu'aux nuages ? »*

Face à l'adversité, les femmes ont rodé la parade. Subterfuge courant, elles feindront d'exprimer des sentiments masculins. *« Si une poétesse célèbre la beauté féminine, les familles seront moins choquées que si elle exalte la beauté masculine »*, explique Najib Manalaï. Les lecteurs avisés, eux, sauront décoder et capter le message caché. Un autre détournement consiste à user carrément d'un pseudonyme masculin, sauf-conduit de la liberté de ton. Ainsi, sous la signature de poètes en Afghanistan se camouflent en fait des poétesses. *« Les gens pensent que seuls les hommes peuvent exprimer leurs sentiments tandis que les femmes doivent rester silencieuses »*, grince Touba Neda. *« Cela est très dommage, les femmes devraient être fières de leur poésie »*, enchérit Sahena Sharif, professeur de littérature à l'université de Kaboul et l'une des marraines du Cercle des poétesses de la capitale.

Afin d'inciter les femmes à sortir de l'ombre, un célèbre poète afghan, Golpacha Olfat (1909-1978) avait jadis recouru au biais inverse. Il avait signé l'un de ses poèmes – *La Complainte des femmes* – d'un nom féminin, désireux de créer un précédent. On pouvait y lire : *« À qui puis-je me plaindre, où puis-je pleurer ? La tradition ne me laisse pas dire la vérité. Combien de temps demeurerai-je dans l'obscurité de l'ignorance ? »*

Quelques décennies plus tard, de jeunes filles audacieuses s'affichent enfin. Devant ses copines du cercle des poétesses de Kaboul, Farahnaz peut entonner le *« chant du cœur meurtri »*. Une petite conquête, fût-elle ténue, fragile.

Frédéric Bobin
(18 septembre 2011)

POURQUOI CET ARTICLE ?

Frédéric Bobin évoque les réunions du cercle des poétesses de Kaboul. En Afghanistan, les poétesses affrontent de multiples obstacles : être femme dans un pays encore marqué par le fanatisme taliban, vouloir s'exprimer dans une société qui leur refuse la parole, se déplacer pour se réunir, s'exposer aux regards, voire se tasser dans des transports publics où dominent les hommes. D'où les stratagèmes déployés par les poétesses : emprunt d'une identité masculine dans l'expression des sentiments, pseudonymes masculins, participation aux réunions par téléphone. Cet article permettra au candidat au bac de comprendre **à quel point la poésie, dans un tel contexte, répond à un besoin vital**, en lui proposant un exemple très significatif et actuel de « la place et la fonction » du poète dans la société.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

MOTS-CLÉS

DIÉRÈSE ET SYNÉRÈSE

Elles influent sur le comptage des syllabes. Elles concernent l'association de deux voyelles, dont la première est un *i*, *u* ou *ou*. Dans le langage courant, on prononce ces associations en une seule syllabe (synérèse) : *nuit* en une syllabe, *union* en deux syllabes, etc. En versification, le poète a le choix : soit il adopte le mode courant, effectuant ainsi une synérèse ; soit il désire une prononciation en deux syllabes, nommée diérèse.
Exemple : « Vous êtes mon lion superbe et généreux » (Victor Hugo) On n'obtient les douze syllabes de cet alexandrin que si l'on prononce *li/on* en deux syllabes (diérèse).

MÈTRE

Nombre de syllabes d'un vers.

ZOOM SUR...

Un exemple de versification complexe.

« Murs, ville/ Et port,/ Asile/ De mort,/ Mer grise/ Où brise/ La brise/ Tout dort.
Dans la plaine/ Naît un bruit./ C'est l'haleine/ De la nuit./ Elle brame/ Comme une âme/ Qu'une flamme/ Toujours suit.
La voix plus haute/ Semble un grelot./ D'un nain qui saute/ C'est le galop./ Il fuit, s'élance,/ Puis en cadence/ Sur un pied danse/ Au bout d'un flot. [...] »
(« Les Djinns », *Les Orientales*, de Victor Hugo, 1829.)
Hugo fait correspondre versification et signification : le mètre utilisé augmente d'une syllabe au fur et à mesure qu'est évoquée l'approche des djinns (esprits malfaisants) dans un crescendo où le bruit est de plus en plus effrayant. Ainsi, la première strophe est en dissyllabes, la deuxième en trisyllabes, puis le mètre passe au quadrisyllabe et continue à s'amplifier jusqu'à un décasyllabe dans la strophe centrale. Puis vient le decrescendo : le mètre diminue dans un mouvement inverse et symétrique au précédent, symbolisant la menace qui s'éloigne.

Versification et formes poétiques

Le vers s'oppose, par définition, à la prose. On s'en sert lorsque le langage quotidien n'est pas suffisant pour s'exprimer, notamment dans un contexte religieux, mais aussi pour évoquer tout ce qui ne relève pas de la conversation ordinaire. On trouve ainsi, de l'Antiquité au XVIII[e] siècle, des traités de physique ou de philosophie écrits en vers. La poésie, étant elle aussi, un discours « autre », a souvent recours au vers. Il faut donc savoir en reconnaître les spécificités.

Éléments de versification

La versification française est **héritée de la versification latine**, mais, en français, le décompte (la base de la versification) prend la syllabe pour unité.
Il existe **différents types de vers**. Les plus courants sont « **pairs** », c'est-à-dire qu'ils sont formés d'un nombre pair de syllabes (six syllabes = hexasyllabe ; huit = octosyllabe ; dix = décasyllabe ; douze = alexandrin). Toutefois, certains poètes, comme Verlaine, emploient des vers impairs (cinq syllabes = pentasyllabe ; sept = heptasyllabe).

Pour **compter correctement les syllabes** (scansion), il faut tenir compte de la règle dite des ***e* muets** :
– on compte le *e* lorsqu'il est placé devant une consonne ;
– on ne le compte pas lorsqu'il est placé devant une voyelle, ou bien lorsqu'il est en fin de vers.
Exemple : « Demain, dès l'aub**e**, à l'heur**e** où blanchit la campagn**e** » (Victor Hugo).
Dans ce vers, les trois *e* sont muets : les deux premiers sont suivis d'une voyelle, le troisième est situé en fin de vers.

En français, les vers s'associent entre eux, selon une récurrence de sons dont **la rime** est la principale représentante. On peut classer les rimes suivant leur richesse :
– une rime est dite **riche** lorsque trois sons, au moins, sont en commun entre les deux vers : *sombre/ ombre* (son [ɔ̃] + son [b]+ son [ʀ], le *e* final étant muet) ;
– une rime est **suffisante** lorsque deux sons sont en commun : *orage/ ravage* (son [a] + son [ʒ], le *e* final étant toujours muet) ;
– une rime est **pauvre** si elle ne comporte qu'un son en commun : *beau/ château* (son [o]).
Plusieurs **dispositions** possibles :
– les rimes **plates** ou **suivies** se succèdent selon le **schéma aabb** ;
– les rimes **croisées** sont alternées et suivent le **schéma abab** ;
– pour les rimes **embrassées**, les rimes externes encadrent les rimes internes selon le **schéma abba**.
Il arrive que la rime soit remplacée par une **assonance**, c'est-à-dire la similitude d'une voyelle d'un vers à l'autre, mais avec une différence de consonne : dans le couple *farine/ pastille*, on a ainsi une assonance en *i*. L'assonance était pratiquée au Moyen Âge, et certains poètes modernes l'emploient de nouveau.
Exemple d'un vers comprenant une assonance en *ou* et une assonance en *a* : « L'élixir de t**a bou**che où l'am**our** se pav**a**ne » (Baudelaire ; « Sed non satiata », *Les Fleurs du Mal*, 1857.).
L'**allitération**, c'est-à-dire la répétition d'un son donné par des consonnes, contribue également à la musicalité du vers et **aux jeux sur les sonorités**.
Exemple d'allitération en *f* : « Un **f**rais par**f**um sortait des tou**ff**es d'as**ph**odèles » (Victor Hugo, « Booz endormi », *La Légende des siècles*, 1859-1883).
Un vers correspond à une certaine diction. La manière dont les mots et syllabes s'enchaînent, dans le cadre du vers, donne le **rythme du vers** et donc celui de la poésie.
Les vers longs, (décasyllabes et alexandrins), se partagent le plus souvent en deux **hémistiches** (moitié de vers), autour d'une **césure** (milieu du vers). Par exemple, le vers suivant : « Tout m'afflige et me nuit // et conspire à me nuire » est composé de deux hémistiches, de six syllabes chacun.
La césure est alors une pause, un repos de la voix (qui peut correspondre à une reprise du souffle, mais n'est pas nécessairement placée à la fin d'un mot). Cette césure centrale donne donc un **rythme binaire** à l'alexandrin.
Toutefois, certains poètes ne marquent pas la césure, et préfèrent donner un **rythme ternaire** au vers.

L'Inspiration du poète, Nicolas Poussin, vers 1629-1630.

« Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir » (Corneille) est également un alexandrin, mais la césure, tombant sur le second « toujours », n'est pas marquée par la voix. Les virgules et la répétition de l'adverbe imposent de dire l'alexandrin en trois mesures de quatre syllabes chacune. Le vers est alors appelé « **trimètre** » : « Toujours aimer, / toujours // souffrir, / toujours mourir ».
D'autre part, le rythme est également donné par la correspondance, ou la discordance, entre le vers et la syntaxe (la phrase). En effet, un vers ne correspond pas forcément à une phrase. Lorsque la phrase se poursuit, il y a alors des phénomènes d'**enjambement** et de **rejet**.

Formes poétiques

Les différents décomptes et les règles permettent d'établir des types de poèmes, appelés **poèmes à forme fixe**.
Quelques poèmes à forme fixe :
– le **rondeau** se compose de trois strophes (un quintil, un tercet, un quintil) et chaque strophe est formée sur deux rimes seulement ;
– la **ballade** comporte trois strophes d'un même nombre de vers, fondées sur les mêmes rimes, plus un « envoi », strophe plus courte (la plus fréquente est formée de trois huitains d'octosyllabes et d'un quatrain) ;
• le **sonnet** est la forme qui a connu le plus de succès à partir de la Renaissance. Il se compose de deux quatrains (en rimes embrassées) et de deux tercets fondés sur deux autres rimes. Le schéma des rimes du sonnet est le suivant : **abba abba ccd ede ;**
• le **pantoum**, apparu au XIX[e] siècle, est une forme fondée sur l'entrecroisement ; les rimes se croisent, le 2[e] et le 4[e] vers de chaque strophe deviennent les 1[er] et 3[e] vers de la strophe suivante, le 1[er] vers du poème est aussi le dernier. Le plus célèbre pantoum français est « Harmonie du soir » de Baudelaire.

Conclusion

La versification est ainsi un ensemble de règles permettant de donner un rythme, un cadre, au poème. Toutefois, les poètes ont toujours oscillé entre l'observation de ces règles et leur mise à distance : la poésie est un art vivant, qui ne peut se résumer à l'observation de « recettes ». Les Romantiques, en particulier, mais aussi les poètes contemporains, exploitent ainsi de nombreuses directions, abandonnant parfois même la notion de vers, c'est le cas, par exemple, des *Petits Poèmes en prose*, de Baudelaire.

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **Un fabuliste « vivant et actif »** p. 50-51
(Propos recueillis par Hugo Marsan, 17 mars 1995)

MOTS-CLÉS

ENJAMBEMENT

On appelle enjambement le fait que la phrase déborde le vers (sans insistance sur un élément).

REJET ET CONTRE-REJET

Il y a un rejet lorsqu'un élément bref, lié du point de vue du sens à un vers, est rejeté au début du vers suivant.
« Il est de forts parfums pour qui toute matière/ *Est poreuse*. On dirait qu'ils pénètrent le verre » (Baudelaire, « le Flacon », *Les Fleurs du Mal*, 1857.)
L'élément en italique est un rejet. Sa position le met en valeur.
Le contre-rejet est le phénomène inverse : un élément bref apparaît en fin de vers, alors qu'il est lié par le sens au vers suivant.
« Voilà le souvenir enivrant qui voltige/ Dans l'air troublé ; les yeux se ferment ; *le Vertige*/ Saisit l'âme vaincue... » (Baudelaire, *ibid.*)
Dans cet extrait, la partie en italique est cette fois en position de contre-rejet : elle occupe la fin du vers 2, alors qu'elle est liée par le sens au vers 3.

ZOOM SUR...

La strophe.

Ensemble de vers séparé par un blanc constituant une unité poétique, à la façon d'un paragraphe dans un texte de prose. Le mot appartient, à l'origine, à la poésie lyrique : elle forme en effet une cellule rythmique reproduite à l'identique au fil du poème et peut, s'apparenter au couplet ou au refrain ou d'une chanson.
Il y a autant de types de strophe que de formes poétiques. Un distique est une strophe de deux vers ; un tercet, de trois vers ; un quatrain, de quatre vers ; un quintil, de cinq vers ; un dizain, de dix vers. On ne trouve que rarement des septains ou des neuvains.
Une strophe est isométrique quand elle est constituée de vers ayant tous le même mètre. Dans le cas contraire, (fréquent dans les *Fables* de La Fontaine) elle est dite hétérométrique.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

MOTS CLÉS

Quelques procédés d'écriture.

ALLÉGORIE
Figuration d'une abstraction (exemples : l'amour, la mort) par une image, un tableau, souvent par un être vivant.

ANALOGIE
L'analogie est une identité de fonctionnement ou un modèle commun entre deux réalités différentes. En général, elle implique un raisonnement (raisonnement par analogie) mais elle peut aussi avoir le sens plus vague de « ressemblance » entre ces deux réalités.

COMPARAISON
Une comparaison rapproche deux idées ou deux objets (ou un objet et une idée) et un rapport d'analogie est établi entre ces deux éléments. Elle comprend toujours au moins deux termes (un comparé et un comparant) et s'opère grâce à un terme comparant (ainsi que, comme, de même que, pareil à, tel, etc.).

MÉTAPHORE
Il s'agit d'une figure qui consiste à désigner un objet ou une idée par un mot qui convient pour un autre objet ou une autre idée liés aux précédents par analogie. La métaphore fusionne, donc, les deux termes de la comparaison en un seul ; il s'agit d'une comparaison sans terme comparatif, d'une comparaison implicite.
La métaphore est dite filée quand le comparant est développé par plusieurs mots qui lui sont apparentés, sans que leur comparé soit exprimé.
Lorsque le comparé et le comparant sont présents dans la phrase, on parle de métaphore *in praesentia ;* quand seul le comparant est présent dans la phrase, on parle de métaphore *in absentia.*

PERSONNIFICATION
Cette figure de style confère à des entités abstraites, ou à des inanimés, des traits de comportement, de sentiment ou de pensée propres aux êtres humains.

Questions liminaires :
Hugo, Éluard, Cadou et Tardieu

Les textes du corpus

Texte 1
Dans la seconde partie du recueil Les Contemplations, *Victor Hugo évoque sa douleur de père après la mort de sa fille.*
Oh ! je fus comme fou dans le premier moment,
Hélas ! et je pleurai trois jours amèrement.
Vous tous à qui Dieu prit votre chère espérance,
Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance,
Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ?
Je voulais me briser le front sur le pavé ;
Puis je me révoltais, et, par moments, terrible,
Je fixais mes regards sur cette chose horrible,
Et je n'y croyais pas, et je m'écriais : Non !
– Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom
Qui font que dans le cœur le désespoir se lève ?
Il me semblait que tout n'était qu'un affreux rêve,
Qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi quitté,
Que je l'entendais rire en la chambre à côté,
Que c'était impossible enfin qu'elle fût morte,
Et que j'allais la voir entrer par cette porte !
Oh ! que de fois j'ai dit : Silence ! elle a parlé !
Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé !
Attendez ! elle vient ! laissez-moi, que j'écoute !
Car elle est quelque part dans la maison sans doute !
Jersey, 4 septembre 1852.
(Victor Hugo, *Les Contemplations*, IV, 1856.)

Texte 2
Au nom du front parfait profond
Au nom des yeux que je regarde
Et de la bouche que j'embrasse
Pour aujourd'hui et pour toujours
Au nom de l'amour enterré
Au nom des larmes dans le noir
Au nom des plaintes qui font rire
Au nom des rires qui font peur
Au nom des rires dans la rue
De la douceur qui lie nos mains
Au nom des fruits couvrant les fleurs
Sur une terre belle et bonne
Au nom des hommes en prison
Au nom des femmes déportées
Au nom de tous nos camarades
Martyrisés et massacrés
Pour n'avoir pas accepté l'ombre
Il nous faut drainer la colère
Et faire se lever le fer
Pour préserver l'image haute
Des innocents partout traqués
Et qui partout vont triompher.
(Paul Éluard, « Au rendez-vous allemand, *Sept poèmes d'amour en guerre*, 1943.)

Texte 3
Je t'attendais ainsi qu'on attend les navires
Dans les années de sécheresse quand le blé
Ne monte pas plus haut qu'une oreille dans l'herbe
Qui écoute apeurée la grande voix du temps
Je t'attendais et tous les quais toutes les routes
Ont retenti du pas brûlant qui s'en allait
Vers toi que je portais déjà sur mes épaules
Comme une douce pluie qui ne sèche jamais
Tu ne remuais encore que par quelques paupières
Quelques pattes d'oiseaux dans les vitres gelées
Je ne voyais en toi que cette solitude
Qui posait ses deux mains de feuille sur mon cou
Et pourtant c'était toi dans le clair de ma vie
Ce grand tapage matinal qui m'éveillait
Tous mes oiseaux tous mes vaisseaux tous mes pays
Ces astres ces millions d'astres qui se levaient
Ah que tu parlais bien quand toutes les fenêtres
Pétillaient dans le soir ainsi qu'un vin nouveau
Quand les portes s'ouvraient sur des villes légères
Où nous allions tous deux enlacés par les rues.
(René-Guy Cadou, « Quatre poèmes d'amour à Hélène », *Œuvres poétiques complètes,* 1976.)

Texte 4
Conjugaisons et interrogations
J'irai je n'irai pas je n'irai pas
Je reviendrai Est-ce que je reviendrai ?
Je reviendrai Je ne reviendrai pas
Pourtant je partirai (serais-je déjà parti ?)
Parti reviendrai-je ?
Et si je partais ? Et si je ne partais pas ? Et si je ne revenais pas ?
Elle est partie, elle ! Elle est bien partie. Elle ne revient pas
Est-ce qu'elle reviendra ? Je ne crois pas Je ne crois pas qu'elle revienne
Toi, tu es là Est-ce que tu es là ? Quelquefois tu n'es pas là.
Ils s'en vont, eux. Ils vont ils viennent
Ils partent ils ne partent pas ils reviennent ils ne reviennent plus
Si je partais, est-ce qu'ils reviendraient ?
Si je restais, est-ce qu'ils partiraient ?
Si je pars, est-ce que tu pars ?
Est-ce que nous allons partir ?
Est-ce que nous allons rester ?
Est-ce que nous allons partir ?
(Jean Tardieu, « Formeries », *L'accent grave et l'accent aigu,* 1976.)

Questions

Quelles remarques pouvez-vous faire sur la forme poétique de chacun de ces poèmes ? Quelles fonctions les poètes attribuent-ils à la poésie dans chacun des textes du corpus ? Vous justifierez votre réponse en vous fondant sur les procédés d'écriture qui vous semblent les plus remarquables.

Analyse des questions

Les questions portent sur les formes poétiques et les fonctions du poète, qu'il faut identifier de manière précise. La référence aux procédés d'écriture implique de les nommer précisément.

Proposition de corrigé

Les différents poèmes de ce corpus, composés entre le XIXe et le XXe siècles, présentent des formes poétiques variées. Le poème extrait des *Contemplations* de Victor Hugo renvoie à la forme classique de l'écriture versifiée, avec deux strophes de longueur inégale (seize vers et un quatrain) constituées d'alexandrins disposés en rimes plates. Dans le texte 2, Paul Éluard adopte une structure classique avec cinq quatrains, et des vers octosyllabiques. Cependant, la rime est quasiment absente : on ne trouve qu'une rime suffisante (« colère »/ « fer ») et une rime pauvre (« traqués »/ « triomphés »). René-Guy Cadou (texte 3) utilise, lui aussi, une forme poétique traditionnelle : son poème est constitué de cinq quatrains, et les vers sont des alexandrins. Là non plus, les vers ne sont pas rimés, si l'on excepte deux couples de rimes pauvres. La forme du poème de Jean Tardieu (texte 4) est la plus éloignée de la structure classique : un tercet et un sizain encadrent trois strophes déstructurées, dans lesquelles on peut reconnaître la base de deux tercets et d'un distique. Sur le plan métrique, Tardieu s'applique également à mêler tradition et modernité : la première strophe est constituée de décasyllabes rythmés 2//4//4 et 4//6, puis les suivantes sont en vers libres ; enfin, dans la dernière strophe, on revient à des mètres identifiables (décasyllabes et heptasyllabes). Les rimes, quant à elles, sont absentes, mais le poète joue sur des effets de répétitions et d'oppositions (« je n'irai pas »/ « Je ne reviendrai pas »).
Est ainsi révélé un attachement des poètes à une structure strophique classique. Même si celle-ci est bousculée, elle demeure ici une base d'écriture.

Érato, muse de la poésie lyrique et érotique.

Les quatre poèmes du présent corpus s'inscrivent dans un registre lyrique. Les textes 1, 3 et 4 mettent ce lyrisme au service d'une expression personnelle des sentiments. Dans l'extrait des *Contemplations*, le poète exprime l'intensité de sa souffrance au moyen d'exclamations et d'interjections qui ressemblent à des cris de souffrance (« Non ! » ; « oh ! ») et d'interrogations dans lesquelles il apostrophe ceux qui ont pu connaître la douleur du deuil d'un enfant : « Pères, mères […] / Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ? ». Le poète a également recours au discours direct, et rend ainsi sensible au lecteur une souffrance qui confine à la folie : « Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé ! » Le poème de René-Guy Cadou (texte 2) évoque une rencontre et la naissance du sentiment amoureux à travers un jeu complexe d'analogies, mêlant comparaisons (« Je t'attendais ainsi qu'on attend les navires »), allégories (« cette solitude / qui posait ses mains de feuilles »), métaphores (« pas brûlant ») et personnifications (« ces millions d'astres qui se levaient »). On observe également un abondant lexique de la nature, notamment celui du monde végétal : « blé » ; « herbe » ; « feuille », associé au motif de l'eau (« pluie » ; « vin ») ou à l'idée de son absence (« sécheresse » ; « sèche » ; « brûlant »). Le poème de Tardieu exprime, au moyen de tournures grammaticales et verbales, le lien amoureux autour du thème de la rupture (« je partirai ») et de l'absence (« tu n'es pas là »). Derrière la fantaisie verbale – le poète s'amuse à décliner des verbes et à jouer avec diverses tournures de phrases –, le poète interroge (« interrogations ») les rapports amoureux, les diverses formes de « conjugaisons » entre les hommes, notamment entre lui et l'être aimé. Pour cela, il construit son poème sur un système de répétitions et de variations légères (« Toi tu es là Est-ce que tu es là ? Quelquefois tu n'es pas là. »). Dans la dernière strophe, l'anaphore de la tournure interroga tive « Est-ce que […] ? » trahit, au-delà du jeu verbal, l'angoisse obsessionnelle du poète. Dans son poème (texte 4), Éluard attribue une fonction différente à la poésie : le lyrisme est bien présent, mais il est mis au service d'un engagement politique clair et d'un appel à la résistance contre l'oppresseur. Pour cela, il a recours à l'anaphore « Au nom de » et au lexique de l'émotion : « larmes » ; « plaintes » ; « rires » ; « peur ». La femme aimée est également évoquée sous la forme d'un blason : « front » ; « yeux » ; « bouche ». L'idée de révolte est, quant à elle, exprimée par la métonymie « se lever le fer ».
On peut donc voir que le lyrisme poétique, dans sa variété, permet d'exprimer des sentiments personnels, mais qu'il peut également devenir parole d'engagement dans le réel. ■

Ce qu'il ne faut pas faire
Présenter un relevé des procédés d'écriture sans les relier au sens du texte et à l'intention de l'auteur qui les utilise.

MOTS CLÉS

ANAPHORE
Une anaphore est un procédé qui consiste à commencer les divers membres d'une phrase par le même mot. « Rome, l'unique objet de mon ressentiment !/ Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !/ Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !/ Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore ! » (Corneille, *Horace*, acte IV, scène 6, 1640.)

ANTITHÈSE/ OPPOSITION
Une antithèse consiste à rapprocher, dans le même énoncé, deux pensées, deux expressions, deux mots opposés pour mettre en valeur un contraste fort.

BLASON
Le blason, très répandu au XVIe siècle, est un poème à rimes plates qui loue ou qui dénigre (qui « blasonne ») un objet. Ce peut être la guerre ou l'amour, mais, le plus souvent, il s'agit d'une partie du corps féminin que chante le poète : son œil, son sourcil, son front, etc. « Tétin de satin blanc tout neuf/ Tétin qui fait honte à la rose/ Tétin plus beau que mille choses… » (Clément Marot, « Le Blason du beau tétin », 1535.)

MÉTONYMIE
Elle consiste à désigner un objet ou une idée par un autre terme que celui qui lui convient. La compréhension se fait grâce à une relation de cause à effet entre les deux notions (exemple : « boire la mort » pour « boire le poison »), ou de contenant à contenu (exemple : « boire un verre » pour « boire le contenu d'un verre ») ou encore de partie à tout (exemple : « une lame » pour dire « une épée »). La synecdoque est une variété de métonymie qui élargit ou restreint le sens d'un mot.

REGISTRE LYRIQUE
Le registre lyrique est l'expression des états d'âme et des émotions, positifs ou négatifs : bonheur, joie, espoir, plainte, regret, nostalgie, etc. Un texte lyrique peut être qualifié d'élégiaque s'il exprime la mélancolie. Le thème en est souvent le malheur en amour ou la mort d'un être cher.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Un fabuliste « vivant et actif »

Célébrée au Salon du livre, l'œuvre de La Fontaine fait l'objet de nombreuses rééditions. Pour Marc Fumaroli, maître d'œuvre de la principale d'entre elles, étudier le poète n'a rien d'un « travail d'antiquaire ».

Après Voltaire en 1994, le Salon du livre, qui s'ouvre à Paris, a saisi l'occasion du tricentenaire de la mort de Jean de La Fontaine (1621-1695) pour rendre hommage au fabuliste. Au même moment, Le Livre de poche reprend en l'enrichissant de quelque 250 illustrations de l'édition de Jean-Baptiste Oudry, datant de 1783 l'édition intégrale des Fables, que Marc Fumaroli, professeur au Collège de France et spécialiste du XVIIe siècle français, avait établie, en 1986, pour l'Imprimerie nationale. « Pour moi, La Fontaine est un écrivain vivant et actif », affirme le tout nouvel académicien dans l'entretien qu'il a accordé au *Monde des livres*.

Hugo Marsan – « Douceur, plaisir, bonheur », sont les mots qui reviennent sans cesse sous votre plume. Témoignez-vous alors des sentiments éprouvés par le lecteur ou de ceux qui guident La Fontaine lorsqu'il écrit ses *Fables ?*

Marc Fumaroli – Les mots de plaisir, de volupté, d'agrément sont essentiels à la poétique de La Fontaine. Il est foncièrement platonicien. On ne peut avoir accès à la vérité que par l'intermédiaire de la beauté et du plaisir indissociable de la beauté. La Fontaine est contemporain et ami de Gassendi, le grand restaurateur de l'épicurisme, que l'on considère souvent comme une antithèse du platonisme, mais qui, en réalité, peut entrer dans une synthèse avec la pensée de Platon. Cette attitude correspond aussi au christianisme augustinien, auquel La Fontaine est très lié. Pour saint Augustin, la raison humaine n'est pas capable d'accéder à la vérité suprême, sinon par son appétit de bonheur. Et comme le suprême bonheur est de connaître Dieu, Dieu est un être supérieurement désirable. Dans cet horizon à la fois philosophique et théologique, on conçoit qu'ait pu se développer une poétique du plaisir. Un plaisir extrêmement raffiné, très exigeant, voisin du « goût spirituel » des mystiques.

Hugo Marsan – De tous temps, les *Fables* de La Fontaine ont suscité l'admiration. Quel est le secret de ce succès universel ?

Marc Fumaroli – Depuis la Renaissance, très peu d'auteurs s'étaient avisés que l'on pouvait construire une œuvre à partir des fables. La Fontaine a eu le coup de génie de comprendre qu'il pouvait se servir de ce noyau vieux comme le monde pour l'envelopper dans des ornements qui fassent de chaque fable un véritable résumé de toutes les subtilités de la poésie française, telle qu'elle s'était développée au début du XVIIe siècle. La Fontaine a créé autour de l'apologue, assez sec et, jusque-là, à vocation pédagogique, le climat d'une conversation élégante, polie et séduisante. Il fait ainsi ce qu'aucun autre poète français n'avait fait avant lui, même pas Marot : il libère le mètre, invente une versification virtuose, il pare les fables d'une sorte de fluidité musicale. » Ce qui a dû beaucoup le guider, c'est son expérience de la musique contemporaine. Il a été extrêmement amoureux de musique. Il est resté très attaché à cette musique de luth, d'instrument seul accompagné de voix, qui était à la mode entre 1640 et 1660. Une musique très intime, très intérieure, très liée à une écoute intense, dans un petit groupe amical. C'est le rythme intérieur du dialogue. Toute la littérature du XVIIe siècle est avant tout un bonheur oral. La conversation est l'assomption du social à la contemplation.

Hugo Marsan – *Les Fables* sont-elles une œuvre de subversion ?

Marc Fumaroli – *Les Fables* seraient une sorte de polémique constante contre la monarchie absolue ? Je crois que l'orientation des *Fables* est surtout hostile à la monarchie administrative. D'une certaine manière, La Fontaine a hérité du programme du parti vaincu par Richelieu puis par Colbert, le parti des princes et des dévots dont l'idéal était une France, certes royale, mais où la diversité des corps, des corporations, des grandes familles, des provinces devait l'emporter sur une unité imposée. Ce parti s'est élevé contre la guerre extérieure et a souhaité une entente avec Rome. Cette vision de la France allait de pair avec une vision de l'Europe où le principe central ne serait pas un pouvoir militaire mais un pouvoir spirituel. Le thème constant des *Fables*, c'est la paix. La Fontaine est fondamentalement un doux et un pacifique. Même si les *Fables* ne sont pas une perpétuelle polémique rétrospective en faveur de Nicolas Foucquet, il n'y a pas de doute que le grand drame de La Fontaine a été la chute de son ami et protecteur. Quand le surintendant a été jugé, dans les conditions qu'on a comparées souvent à celles de l'affaire Dreyfus, on a vu à quel point il y avait dans l'opinion publique des sympathies profondes autour de l'homme, mais aussi autour de l'orientation qu'il symbolisait pour l'avenir du pays. Le succès des *Fables* en 1668 n'a pas été seulement le succès d'un chef-d'œuvre littéraire inattendu, mais la revanche douce, indirecte, poétique sur le triomphe de l'État militaire et bureaucratique.

Hugo Marsan – *Les Fables* ont-elles alors un véritable pouvoir ?

Marc Fumaroli – Le pouvoir des *Fables*, c'est de maintenir jusque dans la cour qui devient la pierre angulaire de la monarchie, avec tout ce que cela suppose de servilité, de franchises et de libertés perdues une aire de charme, de réflexion, de détachement, de méditation, d'intelligence et de douceur. La Fontaine et ses amis croient en une harmonie supérieure qu'on peut faire descendre en soi-même et faire régner autour de soi. Cette harmonie n'est pas un ordre rationnel. Dans les *Fables*, il n'y a pas de morale toute faite. Le mot-clé est le naturel, qui doit être compris comme une conquête sur la dure nature. C'est le moment où, à force d'ascèse, la nature est devenue capable de percevoir le divin. Une nature capable de beauté, de bonté, d'amour. Quand la raison a touché ses limites, on trouve la fable. Et, par la fable, on atteint à la douce vérité, inaccessible à la raison.

Hugo Marsan – Qui était l'homme La Fontaine ?

Marc Fumaroli – Un des meilleurs portraits de La Fontaine, c'est Mlle de Scudéry qui l'a donné dans son roman *La Clélie*, où il apparaît sous le pseudonyme d'Anacréon. Bien avant qu'il n'ait publié ses *Fables*, ce sont déjà les traits de caractère essentiels de La Fontaine « sensible à tous les plaisirs sans exception ». Ce qu'il privilégie déjà, ce sont les réunions intimes de « cinq ou six amis, sans affaires, sans chagrins », entre lesquels « la conversation est libre, enjouée, et même plaisante », et qui savent entremêler la fête « de chansons agréables, de musique, d'un peu de promenade ». C'est déjà tout le programme des *Amours de Psyché*. Mlle de Scudéry, qui, en son temps, était une sorte de reporter, à la fois Catherine Nay, Édmonde Charles-Roux et Msarguerite Yourcenar (pour sa connaissance de l'Antiquité) réunies, faisait dire à son Anacréon-La Fontaine : « Il n'y a presque point de gens qui puissent se vanter d'avoir un véritable ami. » Il était déjà le poète lucide des *Fables* : « La vérité a quelque chose de sévère qui ne divertit pas autant que le mensonge. » Une des obsessions majeures de La Fontaine, c'est « l'ennui ». L'art est fait pour nous en guérir, tant soit peu. L'ennui est le sentiment de la pesanteur opaque du monde sans musique. En ce sens, La Fontaine est un poète moderne. Il préfigure la polarité baudelairienne entre le monde enchanté de la littérature et l'ennui dont elle est la conjuration.

Hugo Marsan – Votre intérêt pour La Fontaine est littéraire certes, mais n'est-il pas aussi de l'ordre de l'intime ?

Marc Fumaroli – Je ne me suis jamais intéressé à la littérature du XVIIe siècle en archéologue. Ce qui m'a passionné, c'est sa présence sous-jacente dans la langue que nous parlons aujourd'hui, dans des formes qui subsistent telle cette chanson française qui est l'héritière de « l'air de cour » et du « vaudeville » du XVIIe siècle. C'est tout un ensemble d'idéaux oratoires, philosophiques, religieux qui ont travaillé cette époque et qui restent vivants dans les textes. Ce n'est pas un voyage de fuite vers un passé idéalisé, c'est une descente dans les profondeurs de la France contemporaine et une manière de réincarner dans le présent quelque chose de capital et de nécessaire qui, dans l'agitation, souvent nous échappe. Mon étude de La Fontaine et du XVIIe siècle n'est pas un travail d'antiquaire. Elle m'a ouvert à la lecture des auteurs du XIXe et du chef-d'œuvre d'Alexandre Dumas, la trilogie des *Trois Mousquetaires*, qui est une mer de poésie et de substance historique. Le XVIIe siècle est à l'arrière-plan de tous les grands romantiques. On retrouve dans la poésie de Baudelaire toutes sortes de saveurs qui font écho à la poésie baroque et, pour en arriver à Proust, il faut reconnaître que les couches les plus profondes *de La Recherche*, ce sont Mme de Sévigné, Saint-Simon, la duchesse de Guermantes..., qui est une duchesse de Longueville ranimée. En grand poète de la mémoire, Proust voit ensemble tous les étages d'une culture, et le XVIIe siècle est l'assise la plus essentielle de sa méditation. C'est un des drames de notre époque de devoir vivre à la surface de soi-même et à la surface d'autrui. Il faut tout faire pour que résonne la mémoire, pour que soit perceptible cette quatrième dimension qu'est le temps de la réminiscence. Pour moi, La Fontaine est un écrivain vivant et actif.

Hugo Marsan – Quelle est votre fable préférée ?

Marc Fumaroli – Sans hésiter *Les Deux Pigeons*. C'est un chef-d'œuvre absolu. Un des plus beaux et des plus pudiques poèmes d'amour de la littérature française. »

Propos recueillis par Hugo Marsan
(17 mars 1995)

POURQUOI CET ARTICLE ?

Voici un article déjà ancien, publié en 1995, alors que le Salon du Livre rendait hommage à La Fontaine (1621-1695) dont c'était le tricentenaire de la mort. Le candidat au bac de français retiendra **les traits les plus significatifs du fabuliste** à travers le portrait qu'en fait Marc Fumaroli, grand spécialiste de son œuvre. Il en analyse les composantes philosophiques dont un épicurisme hérité de Gassendi, qui est selon lui une heureuse synthèse de Platon et de saint Augustin. Il souligne l'importance de La Fontaine dans l'évolution des formes poétiques, par la libération du mètre, l'invention d'une versification virtuose au service de la musicalité. En le replaçant dans l'esprit du XVIIe, il ferait presque de La Fontaine un précurseur du romantisme, de Baudelaire et de Proust, avec des « saveurs qui font écho à la poésie baroque ».

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

NOTIONS CLÉS

Poème en prose
Au XIXe siècle, Aloysius Bertrand, puis Baudelaire, refusent la contrainte trop forte de la rime et du vers. Ils donnent ainsi naissance au poème en prose. Le poète invente alors ses propres contraintes formelles. Néanmoins, ces textes conservent une forme courte, une syntaxe rythmée et des répétitions sonores et lexicales.

Prose poétique
Toute phrase porte en elle des cadences et des sons, et donc une métrique et une prosodie (analyse du rythme et des sonorités). La puissance poétique ne se limite pas au respect de règles préétablies. Une définition moderne et beaucoup plus large de la poésie surgit, la forme linguistique elle-même (le signifiant) devient l'objet d'attention.

Vers libre
Vers par sa disposition typographique, il n'a pas de régularité rythmique et n'est pas forcément rimé. On le trouve dans la poésie moderne.

REPÈRES

Quelques poètes novateurs du XIXe siècle.

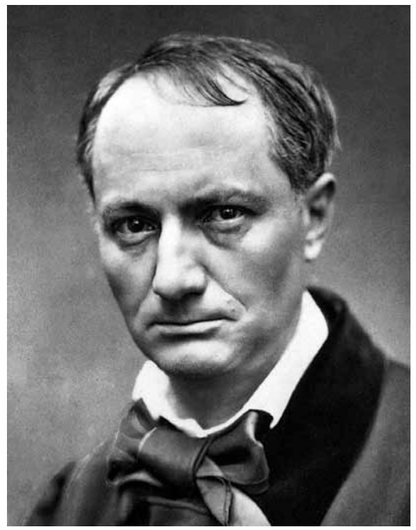
• **Aloysius Bertrand**
Gaspard de la nuit (1842), tableaux en prose poétique inspirés du fantastique allemand et du gothique anglais.
• **Baudelaire**
Le *Spleen de Paris*, (1869), rend compte de la vie moderne « dans une prose poétique sans rythme et sans rime, assez souples et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme ».
• **Lautréamont**
Les Chants de Maldoror, (1869) poèmes en prose constituant le récit épique de la révolte et des transgressions d'un héros du Mal.
• **Rimbaud**
Une saison en enfer (1873), récit énigmatique et flamboyant de la liaison avec Verlaine. *Les Illuminations* (1886) , visions hallucinées dans une prose poétique aux images prodigieuses.

L'écriture poétique : redécouvrir la langue, redécouvrir le monde

Le matériau du poète est multiple. Le poète est un artiste qui travaille d'abord avec les mots, mais aussi avec sa sensibilité, sa perception du monde, et la connaissance qu'il en a. Théodore de Banville parle du poète comme d'un « penseur et ouvrier », insistant ainsi sur le lien essentiel qui existe entre la part intellectuelle et la part « manuelle » du travail du poète. Quelle est la nature de ce lien ? En quoi le travail sur les mots ouvre-t-il une voie d'approche nouvelle du monde ?

Poésie et langage

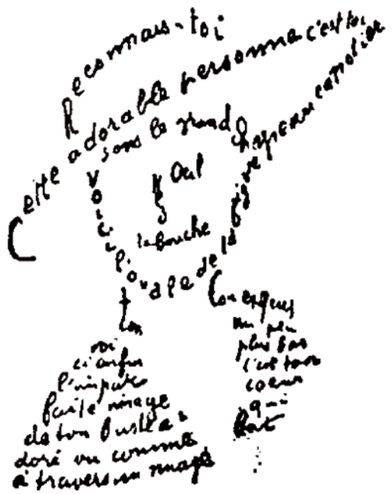
Du Moyen Âge au XIXe siècle, les **formes fixes** dominent : elles respectent des **règles précises** concernant le nombre et le type de strophes, le type de vers et de rimes, etc.
Le poète effectue un **travail de recherche formelle**, afin d'orner la pensée ou l'objet évoqué par le poème. Que ce soit par la musicalité et le rythme, qui permettent de rendre les vers harmonieux, ou par des images (comparaisons et métaphores), le thème du poème est ainsi enrichi et mis en valeur.
Cette conception de la poésie comme « ornement » donne la priorité à sa **valeur esthétique**. Elle correspond à un désir de l'homme refusant le seul prosaïsme, voulant s'éloigner d'une réalité vulgaire. Tel est l'idéal qui animera le courant du Parnasse.
De ce fait, la poésie permet une **redécouverte de notre langue**. Lorsqu'un artiste s'empare de la langue pour y trouver des termes rares, lorsqu'il écoute les combinaisons sonores obtenues par l'enchaînement des vers, il offre au lecteur la possibilité de **redécouvrir la matérialité des mots**.
Le poème est le lieu où l'attention aux mots est portée au paroxysme. Nous nous laissons bercer, ou nous sommes frappés, par une émotion musicale parfois même détachée du sens.
Certains textes nous touchent d'abord par leur forme, avant même que nous ne comprenions tout à fait leur sens. Si l'on pousse cette conception plus loin encore, le thème du poème peut alors n'avoir que peu d'importance. La description d'une scène, d'un objet, ou l'évocation d'un épisode, deviennent ainsi pour le poète des « pré-textes ». Les poètes parnassiens (comme José-Maria de Heredia) s'inscrivent notamment dans cette conception.


Charles Baudelaire par Étienne Carjat.

À partir du XIXe siècle, et même si certains poètes avaient déjà exploré cette voie auparavant, **la recherche esthétique ne passe plus forcément par la forme fixe**. Les romantiques d'abord, puis les symbolistes, revendiquent une **liberté créatrice** en opposition avec le respect de règles trop contraignantes. Les poètes assouplissent alors le vers et se mettent à employer des vers moins fréquents, tout en multipliant les ruptures de rythme.

L'ESSENTIEL DU COURS

À partir de cette époque, la perfection formelle ne passe plus par l'observation de cadres déjà créés, mais au contraire par **l'ouverture sur un langage neuf**.
Baudelaire, dans les *Petits Poèmes en prose*, abandonne même totalement le vers. Contrairement aux apparences, il ne détruit pas par-là la poésie : le rythme, les sonorités, les figures de style, etc. sont toujours très présentes, mais sont débarrassées du carcan de formes trop usées.


Un calligramme de Guillaume Apollinaire.

Poésie et vision

Aux XIXe et XXe siècles, la « modernité poétique » se signale certes par des innovations concernant la **musicalité**, mais également par la **dimension visuelle du poème**.
Le renouvellement des formes ouvre vers un **aspect pictural**. Les vers libres, les formes non fixées de poèmes font que le lecteur découvre dans chaque recueil une disposition particulière. Les poètes tirent de cette variété de multiples possibilités : passage à la ligne ou non, emploi ou abandon des rimes (qui ne sont pas seulement sonores, mais également visuelles), usage des « blancs » entre des strophes hétérométriques (c'est-à-dire formées de vers de différents types), etc.
Chaque poème devient ainsi **une œuvre singulière et inattendue**, et offre une **redécouverte du langage**, dans son aspect visuel cette fois. Ces formes nouvelles sont déstabilisantes puisque le lecteur n'a plus de repères. Mais elles permettent une mise en relief de certains termes ou attirent l'attention sur le côté graphique du langage. C'est le cas, notamment des *Calligrammes*, dans lesquels Apollinaire écrit selon le dessin même de ce qu'évoque le poème.

La dimension visuelle du langage n'est pas seulement graphique : elle tient également à la capacité qu'ont les mots de se lier pour créer des « images ». Les comparaisons et les métaphores n'ont donc jamais cessé de jouer un rôle essentiel en poésie. Aux XIXe et XXe siècles, le renouvellement touche également cet aspect de la poésie, avec les poètes **symbolistes** puis les **surréalistes**. Ceux-ci recherchent des images **les plus étranges possibles**, à la suite de Lautréamont qui désirait « la rencontre fortuite, sur une table de dissection, de la machine à coudre et du parapluie ». Ce faisant, ils ouvrent la voie à **une autre façon de voir le monde**. Breton, Desnos, Éluard, sont ainsi de ceux pour qui le rationnel n'est qu'une façon parmi d'autres d'envisager le réel ; ils estiment que l'homme est fait autant de ses rêves, de son sommeil, que de sa « réalité » ou de son temps de veille. Le rationnel leur semble ainsi réducteur. Leur travail poétique est donc une exploration de tout ce que nous négligeons habituellement et, s'il déroute, c'est peut-être justement pour mieux nous montrer une nouvelle voie.

Conclusion

La poésie ne se cantonne donc pas à des thèmes particuliers, elle peut faire feu de tout bois, consumer même le plus froid, passer du lyrique à l'ironique, de l'émotion à l'humour. Elle est un espace de liberté où la parole n'est réduite ni à une réponse ni à une forme particulière, un espace de liberté où la parole est acte de création.

TROIS ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

• **Yves Bonnefoy, en présence du monde** p. 56-57
(Amaury da Cunha, 12 novembre 2010)

• **Yves Bonnefoy, « Ce que cherche la poésie, c'est à déconstruire les idéologies »** p. 57
(Propos recueillis par Amaury da Cunha, 12 novembre 2010)

• **Ponge en abîme** p. 58
(Philippe Sollers, 5 février 1999)

CITATIONS

• « Le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. »
(Jean Moréas, *Manifeste du symbolisme*, le *Figaro*, 1886.)

• « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »
(Baudelaire, préface des *Petits Poèmes en prose*, 1862.)

• « Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. »
(Rimbaud, Première lettre dite « du Voyant » à son professeur, Georges Izambard, le 13 mai 1871.)

• « La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles ;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers. »
(Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, 1857)

• « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,/ Je dirai quelque jour vos naissances latentes :/ A, noir corset velu des mouches éclatantes/ Qui bombinent autour des puanteurs cruelles (...) »
(Arthur Rimbaud, *Voyelles*, 1883.)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

PERSONNAGE IMPORTANT

René-Guy Cadou (1920-1951)
Homme simple, il mène la vie modeste d'un instituteur de campagne, dans l'ouest de la France. En relation épistolaire avec Max Jacob et Pierre Reverdy, passionné de poésie, il est à l'origine, en 1941, du groupe littéraire connu sous le nom d'école de Rochefort. Proche de la Résistance, le groupe de poètes se donne pour but un langage poétique où se rencontrent le merveilleux, héritage du surréalisme, et le quotidien, dans sa saveur provinciale et rurale. René-Guy Cadou construit une œuvre poétique où, comme chez Éluard, la découverte de l'autre féminin occupe une place essentielle. En 1943, la rencontre d'Hélène Laurent, elle-même poètesse, est suivie d'une correspondance poétique et amoureuse. Il l'épouse en 1946 et célèbre son amour notamment dans « Hélène ou le règne végétal » (publication posthume en 1952).

NOTIONS CLÉS

Gradation
Succession ordonnée de termes, d'idées ou de sentiments. Elle est dite ascendante lorsque les termes sont de plus en plus forts, de plus en plus amples, et descendante dans le cas contraire. Dans le poème de René-Guy Cadou, la gradation compte quatre termes d'amplitude croissante : « Tous mes oiseaux tous mes vaisseaux tous mes pays / Ces astres ces millions d'astres qui se levaient ».

Tournure emphatique
L'emphase consiste à employer un mot ou un groupe de mots d'une force expressive exagérée par rapport à l'idée exprimée (hyperbole). On parle de tournure emphatique quand une phrase met en relief un groupe de mots .

Trimètre
Vers formé de trois unités métriques : « Il fut héros, il fut géant, il fut génie. » (Victor Hugo). Dans le cas de l'alexandrin, on l'oppose au tétramètre qui compte quatre accents rythmiques : « Décharné, dénervé, démusclé, dépoulpé » (Ronsard).

Commentaire de texte :

René-Guy Cadou, « Hélène ou le règne végétal »

Intitulé complet du sujet
Vous commenterez le texte de René-Guy Cadou « Hélène ou le texte végétal » (texte 3, page 48) en vous intéressant d'abord à la façon dont le poète évoque la rencontre avec la femme aimée et la naissance du couple ; puis en étudiant comment le poète associe la femme aimée au monde.

Introduction
L'œuvre du poète René Guy Cadou est résolument marquée par la célébration d'Hélène, qui fut sa femme et sa muse. Dans l'un des *Quatre poèmes d'amour à Hélène*, le poète évoque au passé cette rencontre vitale avec l'être aimé et la transformation de son existence. En quoi cette évocation lyrique, adressée directement à la femme aimée, prend-elle la dimension d'un hymne amoureux ? Nous nous intéresserons d'abord à la manière dont le poète rend compte de sa rencontre avec la femme aimée. Nous nous demanderons ensuite comment le poète associe cette femme au monde.

Le plan détaillé du développement
I. Rencontre avec l'être aimé et naissance du couple
a) Une quête amoureuse
Motif de la quête amoureuse. Deux premières strophes ouvrant sur la déclaration à la femme aimée qui traduit, à l'imparfait duratif, l'idée d'une frustration que seule l'arrivée de l'être désiré pouvait combler : « Je t'attendais ». Comparaison de cette attente avec celle des « navires » –> idée d'un voyage : le poète semble prendre acte de l'altérité radicale de la femme attendue, identifiée implicitement à un autre « continent ». Cependant quête active : la deuxième strophe suggère un mouvement obsessionnel, un espace terrestre investi dans sa totalité –> répétition de l'indéfini inscrite dans un trimètre régulier : « Je t'attendais // et tous les quais // toutes les routes ». Puis un rejet met en valeur l'unique objet de cette quête préposition, suivie du pronom désignant la destinataire, soulignant encore l'idée de mouvement : « qui s'en allait / Vers toi ».
Transition : À travers ce motif du voyage vers l'autre, le poète semble vouloir donner à son histoire d'amour un caractère prédestiné.
b) Un amour prédestiné
Poème d'amour structuré par deux mouvements. D'abord le temps de l'attente de la femme aimée, puis celui de l'union avec elle. Temps de l'attente marqué par l'idée que l'amour du poète préexiste à l'union qui va les lier (*cf.* image qui ouvre le poème : « ainsi qu'on attend les navires » suggère une certitude, comme si l'être aimé, bien qu'encore inconnu, devait arriver à une date donnée). Idée de fatalité amoureuse confirmée dans la seconde strophe, à travers une analogie de la femme avec « une douce pluie » que le poète « portai[t] déjà sur [ses] épaules ». Adverbe « déjà » intemporalité d'un sentiment qui aidait le poète à rester en vie : la pluie « qui ne sèche jamais » empêche le blé de brûler dans la « sécheresse ». Il s'agissait seulement pour le poète de reconnaître la femme de sa vie.
Transition : La tournure emphatique « Et pourtant c'était toi » qui ouvre la quatrième strophe met en évidence l'unicité et la singularité de la femme aimée, qui, avant même d'être reconnue par le poète, bouleverse son univers.
c) De la sécheresse au pétillement
La rencontre de la femme aimée modifie en profondeur l'univers du poète. Deux premières strophes : idée d'un espace sec et stérile (attente = « sécheresse », « blé » peu fécond, « ne mont[ant] pas plus haut qu'une oreille dans l'herbe »). Motif de la sécheresse prolongé dans la strophe suivante à travers l'image du « pas brûlant », caractérisant l'ardente quête d'amour du poète. Femme identifiée au motif liquide : apparaît comme une « douce pluie » aux pouvoirs perpétuels (« qui ne sèche jamais »). Thème de l'absence d'eau, complété par celui du faible mouvement : le poète met beaucoup de temps à dessiller ; c'est un long processus de reconnaissance. La vibration amoureuse est d'abord fragile et ténue, *cf.* image du remuement de « paupières » et métaphore des traces de « pattes d'oiseaux dans les vitres gelées » = idée de légèreté, mais aussi d'un sentiment encore figé dans le « gel », un « hiver » amoureux. Si les « paupières » évoquées appartiennent à la femme, il semble que l'éveil amoureux soit le fait du poète : son univers est bousculé par « un grand tapage matinal », et universel : le sentiment amoureux agit sur la totalité de l'être, comme le suggère le trimètre rythmé par la reprise anaphorique du déterminant « tous » : « Tous mes oiseaux tous mes vaisseaux tous mes pays ». Dès lors, l'union devient ouverture (« les portes s'ouvraient ») ; le « t' » et le « je » se résolvent et se confondent en un seul pronom « nous » (« Nous allions tous deux enlacés »).
Transition : La femme aimée éveille le monde intérieur du poète, sans doute parce qu'elle-même est en résonance avec le monde.

II. Une femme associée au monde
a) Femme associée à la nature
Dès la première strophe, motif lié à l'attente du poète, qui s'identifie à du « blé » qui « ne monte pas plus haut qu'une oreille dans l'herbe ». Destinataire perçue implicitement comme un principe de vie (*cf.* comparaison du vers 8 avec « une douce pluie qui ne sèche jamais »). La métaphore végétale est également présente dans la troisième strophe, sous la forme de l'allégorie de la solitude : le poète semble, dans un premier temps, ne pas prendre la mesure de la vitalité de cette femme, qu'il perçoit d'abord comme une femme seule qui a besoin de « pos[er] ses mains de feuille sur [s]on cou ». Couple d'abord vu que comme l'union de deux solitudes. L'entreprise de séduction féminine est également évoquée avec délicatesse par une métaphore qui identifie le mouvement de ses paupières en butte à l'indifférence du poète à des « pattes d'oiseaux dans les vitres gelées ». Cette subtile image poétique renforce l'identification de la femme à la nature.
Transition : Principe vital, l'être aimé est également associé au voyage.
b) Femme associée au voyage
Le poète identifie la femme objet de son amour à un être qui élargit son univers intérieur. « Navire » attendu, elle est associée à tous les lieux parcourus, ceux qui débouchent sur la mer (« les quais ») ou qui conduisent à un ailleurs terrestre (« les routes »). Dès lors, elle oblige le poète à porter son regard, à l'élever vers « le clair de [s]a vie ». Idée de clarté liée à celle de lumière (*cf.* métaphore des fenêtres éclairées, qui « pétillaient le soir ainsi qu'un vin nouveau »), ou encore à celle d'ouverture : la « maison » du couple, c'est-à-dire leur « monde commun », est faite de « portes [qui] s'ouvraient sur des villes légères ». Ainsi, le « pas brûlant » du voyageur solitaire s'est transformé en voyage à deux, comme l'indique le pronom « nous » adjoint à un verbe de mouvement « allions », verbe suggérant l'errance, le vagabondage, ce que souligne la syntaxe déstructurée du dernier vers : « Où nous allions tous deux enlacés par les rues. » L'union accomplie ne signifie donc pas que le voyage du poète a pris fin : il a seulement pris une forme nouvelle, plus aérienne et insouciante, et à l'exploration des « quais et toutes les routes » s'est substituée la promenade des deux amants « enlacés par les rues ».
Transition : L'être cher, dans cet enlacement fusionnel, investit l'univers poétique dans sa totalité.
c) Une femme muse
La femme à laquelle s'adresse le poète habite peu à peu le poème. L'énonciation, organisée à l'origine autour d'un dialogue entre le « je » du poète et le « tu » de la bien-aimée, met en évidence un effacement progressif du sujet au profit de l'objet. Ainsi, au vers 11, la tournure restrictive « Je ne voyais en toi » indique une perception faussée des choses par le sujet parlant. En écho, le vers 13, charnière du poème, fait éclater une vérité immémoriale : « c'était toi ». La

femme aimée est alors celle qui éveille la conscience du poète par un « grand tapage matinal », celle qui commande au monde. Cette idée est amplifiée par une gradation traduisant l'immensité du pouvoir de la femme aimée, qui successivement fait « se lev[er] » les « oiseaux », les « vaisseaux », les « pays », puis enfin « ces astres ces millions d'astres ». Tout l'univers du poète semble, non pas envahi, mais stimulé, « réveillé » par l'amour. La femme aimée devient alors égérie, muse poétique, capable, par son verbe généreux (« Ah que tu parlais bien »), d'ouvrir des « portes », de révéler au poète un monde foisonnant dont lui-même semblait ignorer l'existence, et d'apaiser l'homme, « apeuré » par « la grande voix du temps » qui passe.

Conclusion
Ce poème est donc beaucoup plus qu'une simple déclaration d'amour : le poète présente la femme aimée comme l'essence de son existence, au point qu'avant de se confondre dans l'union du couple, elle se confond avec la nature et en revêt tous les aspects. Cette « Hélène », trait d'union entre le monde de la nature et l'univers du poète, devient objet d'écriture et muse. Elle est aussi femme irréelle en ce que, faisant corps avec le monde, elle semble désincarnée. À l'origine du verbe poétique, elle devient une forme païenne de divinité, que René Guy Cadou célèbre avec un lyrisme vibrant.

Ce qu'il ne faut pas faire
Présenter un relevé d'observations stylistiques sans les relier au mouvement d'ensemble du poème.

SUJET TOMBÉ AU BAC SUR CE THÈME

Écriture d'invention
– Vous êtes directeur d'une revue poétique. À un lecteur ou une lectrice qui a affirmé que la poésie était inutile dans notre monde actuel, vous répondez sous la forme d'une lettre en prenant la défense de la poésie. Vous présenterez votre travail sous la forme d'une lettre, mais sans la signer. (Pondichéry, 2007, séries technologiques)

ZOOM SUR…

Des poètes du XX^e^ *siècle et leurs muses.*

Louis Aragon
À l'instar de Ronsard pour Hélène, Aragon (1897-1982) a consacré une partie de son œuvre poétique au lyrisme amoureux. Elsa Triolet, qui fut son épouse, est devenue une des grandes figures de muse. « Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre/ Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant/ Que cette heure arrêtée au cadran de la montre/ Que serais-je sans toi que ce balbutiement. » (*Le Roman inachevé*, 1956.)

André Breton
Chef de file du mouvement surréaliste, Breton (1896-1966) puise dans l'écriture automatique, dictée par l'inconscient, des images qui renouvellent profondément le lyrisme amoureux. « Ma femme aux yeux de savane/ Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison/ Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache/ Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu. » (« L'union libre », *Clair de terre*, 1931.)

Paul Éluard
D'abord compagnon des surréalistes, Éluard (1895-1952) s'est éloigné de ce qu'il nomme une « chapelle littéraire » dans une lettre de 1938, pour se tourner vers une poésie plus maîtrisée, dans la recherche de la musicalité et de la structure du poème, organisée par des anaphores et des antithèses. *L'Amour de la poésie,* 1929, chante son amour pour Gala, son épouse, qui donne un sens et une réalité au monde. « Je te l'ai dit pour les nuages/ Je te l'ai dit pour l'arbre de la mer/ Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles/ Pour les cailloux du bruit/ Pour les mains familières/ Pour l'œil qui devient visage ou paysage/ Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur/ Pour toute la nuit bue/ Pour la grille des routes/ Pour la fenêtre ouverte pour un front découvert/ Je te l'ai dit pour tes pensées pour tes paroles/ Toute caresse toute confiance se survivent. »
(« Je te l'ai dit », *L'Amour de la poésie,* 1929.)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Yves Bonnefoy, en présence du monde

L'écrivain publie de nouveaux poèmes, un recueil d'essais et des entretiens, tandis qu'un *Cahier de L'Herne* lui est consacré.

Parler d'actualité à propos d'Yves Bonnefoy est un peu curieux tant l'œuvre qu'il réalise se situe dans les marges de l'époque, dans cet espace si délicat qui est le sien, fait de dévotions à l'enfance et d'errance dans la conscience à demi somnolente. Et pourtant, il semble jouir aujourd'hui d'une immense reconnaissance : comme une sorte de couronnement qui ne semble pourtant pas concorder avec son souci de la discrétion.

Né en 1923, traducteur de Shakespeare, d'Ungaretti ou de Leopardi, critique d'art (il a écrit sur Goya, Balthus, Masson, Cartier-Bresson...), mais surtout poète – il construit depuis 1946 une œuvre à multiples entrées. L'exigence et le souci du dialogue de celui dont le nom a souvent été prononcé pour le Nobel l'ont distingué au point que ses textes ont suscité des commentaires d'éminents critiques tels que Jean Starobinski ou encore Jean-Pierre Richard.

Il publie aujourd'hui dix ans d'entretiens sur la poésie (*L'Inachevable*, Albin Michel), au moment même où un numéro des *Cahiers de L'Herne* lui rend hommage. Dans ce volume, qui comprend des textes du poète et de ses contemporains, le constant souci d'ouverture d'Yves Bonnefoy est mis en lumière par la grande variété des signatures (Marc Fumaroli, Pierre Alechinsky, Adonis...).

« Vérifier mon adhésion »

On peut aussi lire un recueil d'essais (*La Beauté dès le premier jour*, William Blake), qui sont des reprises de conférences. Yves Bonnefoy y questionne son rapport à la poésie, comme si celle-ci devait être régulièrement soumise à un examen intime : *« En fait, je vis ces retracements comme le moyen de vérifier mon adhésion à ma conviction d'origine »*, écrit-il à ce propos. Enfin, dans un autre essai (*Le Siècle où la parole a été victime*, Mercure de France), le poète revient sur le XXe siècle et le totalitarisme qui a bâillonné la parole, lui enlevant toute possibilité de souffle.

Mais cette somme de commentaires et de réflexions souffrirait d'un manque si elle n'était pas accompagnée d'un nouvel ouvrage poétique inédit (*Raturer outre*, Galilée) qui est la partie la plus intéressante de cette actualité. Car, en dépit de la forêt de signes qui l'entourent, l'œuvre n'est toujours pas close. Elle poursuit la même recherche : trouver dans l'expérience du poème une percée vers un lieu méconnu de soi-même.

Malgré l'importance de ces événements éditoriaux, Yves Bonnefoy n'accepte pas d'entretien oral. Sans doute parce qu'il redoute la dimension irréversible de la parole et son impossible repentir. C'est donc par écrit qu'il a répondu aux questions que nous lui avons envoyées, avant de nous rencontrer chez lui, dans son appartement parisien.

Yves Bonnefoy reçoit dans un appartement parisien de la rue Lepic qu'il occupe depuis 1950 et qui est devenu le lieu où il écrit. C'est la fin de journée et la porte s'ouvre sur le sourire du poète. Il regarde fixement son interlocuteur, mais semble toujours plus loin que lui, au-delà de la parole, dans un lieu qui lui est propre, fait de ravissement et d'inquiétude.

De longs silences ponctuent ses paroles. D'un sujet à l'autre, son œil sourit, écoute. Il évoque peu son travail, préfère parler de ses amis Louis-René des Forêts et André du Bouchet, ou d'Henri Cartier-Bresson, qu'il admirait pour sa capacité à recueillir un instant grâce au Leica, *« un instrument aussi rapide que son esprit »*.

Quand on l'interroge sur notre époque, il regrette qu'elle soit minée par l'esprit de dérision. Si Bonnefoy croit profondément à la poésie, il a toujours manifesté de l'inquiétude devant l'hostilité ou la raillerie qu'elle suscite parfois. La poésie ne disposant pas de l'autorité d'un discours scientifique, comme le rappelle Jean Starobinski, il est si facile de la déconsidérer et de clamer son inutilité !

Dans notre monde malmené, blessé chaque jour encore davantage, il y a parfois des voix pour une seconde chance. Elles sont rares, solitaires et précieuses. Et celui qui désespère peut trouver en elles la lumière et la fraîcheur qui lui manquent. Quel immense secours ! Yves Bonnefoy est bien cet artisan du partage.

Il suffit de le lire, de recueillir ce qu'il raconte du monde, dans son *« évidence mystérieuse »*. Le poète ne propose en effet aucune fuite, aucune nostalgie. Nulle promesse d'un ailleurs. C'est la présence des choses qui l'intéresse – cette proximité du regard qu'il recherche. *« Le poème n'est pas une activité didactique, il n'a pas à expliquer l'expérience du monde qu'il cherche à approfondir »*, écrit-il.

Notre langage, habitué au calcul et à la recherche de la compréhension immédiate, nous a sans doute mis à distance des choses et a appauvri notre perception du monde. L'enjeu du poème, pour Bonnefoy, consiste à retrouver ce regard essentiel et primitif. Celui de l'enfant qui contemple un arbre sans en connaître encore le nom. Mais cette liberté n'est évidemment pas anarchique. S'il a trouvé chez les surréalistes une liberté de parole et la possibilité de convoquer *« des grandes images imprévisibles, sauvages »*, si son écriture est ouverte au flux de l'inconscient, elle se maintient cependant sur un chemin tracé lucidement par lui-même.

Le voyage est sinueux. Les recueils de ses textes mêlent une profonde inquiétude dont la littérature est le lieu (il évoque *« cette perception de l'abîme qu'est l'écriture »*), et une espérance qui revient sans cesse. Sur cette route improbable, il faut éviter les pièges. Ceux de l'image et ceux des leurres de l'intellect. L'idéal poétique culmine par exemple lorsque le poète peut dire enfin cette phrase lumineuse et immédiate : *« Et que tout est paisible, là, près du banc accoté au tronc d'un vieil arbre. »* Mais quel chemin parcouru à l'intérieur de soi avant l'apparente simplicité de ces mots !

En lisant Bonnefoy, il devient clair que l'enjeu de l'expérience poétique n'est pas seulement littéraire : il concerne essentiellement la vie, dans la recherche d'une plénitude possible. ●

Amaury da Cunha
(12 novembre 2010)

POURQUOI CES ARTICLES ?

Le candidat au bac de français retiendra de cet article et du suivant et de l'entretien avec Yves Bonnefoy **des informations précieuses sur l'un des grands poètes français des XXe et XXIe siècles**. Né en 1923, Yves Bonnefoy a publié son premier recueil de poèmes *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* en 1953. *Hier régnant désert* (1958), *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1975) ont été joints dans une somme intitulée *Poèmes*, en 1978. Son œuvre se poursuit avec *Ce qui fut sans lumière* (1987), *Début et fin de la neige* (1991), *La Vie errante* (1993), *Les Planches courbes* (2001, au programme du bac littéraire en 2006 et 2007), *La Longue Chaîne de l'ancre* (2008). *Raturer outre*, publié en 2010, poursuit le même dessein : « trouver dans l'expérience du poème une percée vers un lieu méconnu de soi-même ». Nul autre poète actuel n'illustre mieux l'idée que la langue poétique est un moyen de « redécouvrir le monde ». Expliquant, dans l'entretien, sa parenté avec le surréalisme et ce qu'il doit à Breton, Yves Bonnefoy réaffirme sa croyance en une poésie libératrice : « Ce que cherche la poésie, c'est à déconstruire les idéologies, et celles-ci sont actives, autant qu'elles sont nocives dans toutes les relations humaines. » De ce « chant qui régénère les mots » il dit aussi : « la poésie n'est que la préservation de ce sentiment de présence de tout à tout qui faisait le bonheur, et aussi l'angoisse, des "journées enfantes" ». Beaux sujets de dissertation pour le bac !

LES ARTICLES DU Monde

Yves Bonnefoy, « Ce que cherche la poésie, c'est à déconstruire les idéologies »

ENTRETIEN. Yves Bonnefoy explicite le rapport entre art et pensée dans son œuvre.

Y a-t-il une limite entre votre œuvre poétique et ce que vous en dites dans les nombreux textes (essais, entretiens) publiés ? Quel est le statut de ces échappées du champ poétique ?

Une limite, vous voulez dire un cloisonnement ? J'espère bien que non, ce serait trahir la poésie. Car son travail se doit d'être écriture et pensée dans le même élan. L'écriture déborde l'approche conceptuelle des choses mais tout aussitôt la pensée observe la situation, pour dégager des voies dans cet espace entre représentations transgressées et présences jamais pleinement vécues. Et cela dans ce que les poèmes ont de tout à fait personnel, puisque c'est toujours dans le rapport à soi le plus singulier que l'universel a le plus de chance de se réinventer, de se ressaisir.

La poésie est une pensée. Non par des formules qu'elle offrirait dans des textes, mais par sa réflexion, au moment même où elle prend forme. Et il faut entendre cette pensée là où elle est, dans les œuvres. Ecrire sur Giacometti, sur Goya, sur bien d'autres, je ne l'ai voulu, pour ma part, qu'afin de retrouver posés peut-être autrement, par ces poètes, les problèmes que la poésie nous demande de décider.

Non, pas d'échappées du champ poétique ! Plutôt suggérer que toutes les pensées d'une société devraient prendre place dans celui-ci, même les conseils de la science, même le débat politique. Ce que cherche la poésie, c'est à déconstruire les idéologies, et celles-ci sont actives, autant qu'elles sont nocives dans toutes les relations humaines.

Contrairement à une modernité pour qui le réel fut du côté de « l'impossible » (Georges Bataille) ou à fuir en toute urgence (le surréalisme), vous défendez une poésie accessible au monde. Comment en êtes-vous arrivé là ?

En passant par ceux mêmes que vous citez ! J'ai grande sympathie, en effet, pour l'âpre intensité avec laquelle Bataille a perçu - comme déjà Goya l'avait fait dans ce qu'on a nommé ses « peintures noires » - le dehors du lieu humain, cette nuit des vies qui s'entre-dévorent pour rien, dans l'abîme de la matière, ce néant. Mais s'effrayer de ce dehors, et aussi bien dans la personne qu'on est, ou que l'on croit être, n'est-ce pas que la conséquence de cet emploi des mots qui, cherchant à connaître les choses par leurs aspects quantifiables, en fait aussitôt autant d'énigmes ? Mieux vaut reconnaître dans la parole cet événement qui l'institua, le besoin d'établir avec d'autres êtres, ainsi reconnus des proches, un champ de projets et de partages. A bord de la barque dans la tempête mieux vaut ne pas s'inquiéter de l'horreur des hautes vagues, décider plutôt que cette barque, c'est l'être même, qu'il importe de préserver. Ce que le surréalisme, c'est-à-dire André Breton, qui fut à peu près le seul qui aura compté dans ce groupe, en tout cas pour la pensée, savait bien. Je m'étonne de vous entendre dire que le surréalisme a été une fuite « en toute urgence ». Jamais Breton n'a cessé de vouloir intervenir dans le devenir de la société. Et il l'a même fait sur le plan le plus immédiatement politique, et avec beaucoup de lucidité, dans une époque de toutes les illusions. Simplement rappelait-il qu'on va droit au désastre si on ne prête pas attention à des besoins de la vie dont le savoir conceptualisé, rationalisé, ne sait plus que le dehors. Alors que, croyait-il, le rêve en garde mémoire.

Comment êtes-vous parvenu à préserver votre regard d'enfant ?

Cette question, oui, c'est bien ce qu'appelle tout de suite ce que je viens de vous dire, car cette idée de la chose comme un interlocuteur, c'est rappeler l'expérience de l'enfant avant que peu à peu il ne se laisse convaincre, par l'exemple et l'enseignement des adultes, d'appréhender le monde comme une donnée passive, manipulable : comme du réifié et non du vivant. Je crois que la poésie n'est que la préservation de ce sentiment de présence de tout à tout qui faisait le bonheur, et aussi l'angoisse, des « journées enfantes ». La mémoire de ce fait, aussi fondamental qu'oublié en ce siècle obsédé de technologie, épris de savoirs quantifiables, que nous ne vivons pas parmi des choses mais des êtres.

Et comment préserver cette expérience première, cela peut être, c'est même à mon sens la principale façon, par la perception dans les vocables de leur son, leur son comme tel, qui est au delà, dans chacun, des signifiés par lesquels la pensée conceptualisée voile en eux la présence possible de ce qu'ils nomment. On écoute ce son lointain, écho dans le langage de l'unité de ce qui est, on l'accueille dans notre esprit par des rythmes qui montent du corps, c'est-à-dire du besoin, non de posséder, mais d'être ; et c'est alors ce chant par lequel le fait humain s'est établi sur la terre, dès les premiers pas du langage. Ce chant qui régénère les mots ; et qui, je l'espère bien, n'a pas cessé et ne cessera jamais de hanter les instants anxieux de nos grandes décisions. ●

Propos recueillis par Amaury da Cunha
(12 novembre 2010)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

Ponge en abîme

L'œuvre tout entière de cet écrivain habité par la *Rage de l'expression* « propose à chacun (...) un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion... »

Trop de bruit, de bavardage, d'agitation inutile. Trop de mots pour peu de chose, masquant une activité de censure et d'usure. Trop d'approximations, de clichés, de creux, de relâchement, de mépris, de mauvaise poésie, de délires ou de bonnes paroles couvrant des crimes. Le monde humain se résume dans une énorme prétention de subjectivité molle. Ponge, comme un médecin horrifié, part de là, c'est-à-dire d'un violent dégoût pour la littérature de son temps (celui d'après la guerre de 14). Logiquement, il sera compagnon de route des surréalistes, mais sa longue aventure, le plus souvent clandestine, n'appartient qu'à lui. L'expression qu'il répétait le plus souvent dans la conversation ? « Sortir du manège. » Ça cause, ça cause, c'est tout ce que ça sait faire, et l'envie de se taire ou de se supprimer risque donc d'apparaître comme la seule issue. Mais non, il s'agirait alors du revers de la même médaille nihiliste. En réalité, il faut fonder une résistance radicale, une affirmation répétée et sans illusions. Le monde muet fait signe, il est scandaleusement négligé par tous les discours, la vie quotidienne du moindre objet ou animal est une source de connaissances inédites. L'homme pérore, la nature suit son cours dans ses mille variétés musicales. Nous sommes sans cesse en retard par rapport à elle, à son inquiétante ou magnifique proximité. Il suffit de l'écouter, de la regarder mieux, de s'apprendre soi-même à son contact intime.

Je revois ma première lecture d'un texte de Ponge, dans une anthologie de la poésie française. Rien à voir avec les autres pages imprimées, une originalité immédiate, une sensation de relief magique. Voyez, là, tout de suite, un lézard : « Un chef-d'œuvre de la bijouterie préhistorique, d'un métal entre le bronze vert et le vif-argent, dont le ventre seul est fluide, se renfle comme la goutte de mercure. Chic ! Un reptile à pattes ! » Un lézard sort d'un mur, un lézard s'écrit sur la page : flash. Une forme résonne dehors, un accord lui répond dedans. Même étonnement avec la pluie, l'escargot, l'abricot, le cheval, l'araignée, la crevette, le verre d'eau. Pourquoi les ignore-t-on à ce point, pourquoi nous considérons-nous sans cesse comme le centre des phénomènes ? Parce que nous parlons à plat. Sartre avait raison de dire qu'il fallait « lire Ponge avec attention, mot par mot, et puis le relire ». Et Picasso : « Ses mots sont comme des pions, de petites statues en trois dimensions. »

Il ne s'agit donc pas de descriptions, mais de sculptures passionnées. Ce monsieur impeccable, là, que je vais souvent visiter chez lui, à l'époque, n'est en rien un « poète », un « écrivain », et encore moins un philosophe universitaire. Nous n'allons pas, en parlant, échanger des idées, des opinions, des potins ou des états d'âme. Nous nous mettrons à travailler en nous amusant. Il sera question de tel passage de Démocrite ou de Lucrèce ; de tel morceau de Rameau ; du Coup de dés de Mallarmé ; des Poésies de Lautréamont ; des Illuminations de Rimbaud. La conversation est un art, souvenirs, anecdotes significatives, précisions historiques.

Le Ponge qui m'intéresse le plus est celui de *La Rage de l'expression*, celui qui, dans la Résistance, en 1940, trouve le moyen de s'intéresser en détail à un bois de pins ou à un ciel de Provence. Celui qui pense qu'un tableau de Chardin laisse apparaître toute la société de son temps uniquement par ce cadrage-là, cette figure-là. Celui avec qui on n'en finirait pas de méditer encore et encore sur Cézanne. Celui qui a écrit : « La véritable poésie n'a rien à voir avec ce qu'on trouve actuellement dans les collections poétiques. Elle est ce qui ne se donne pas pour poésie. Elle est dans les brouillons acharnés de quelques maniaques de la nouvelle étreinte. » Une discussion avec Ponge peut durer trois ou quatre heures. On laisse couler, on se tait, on reprend. « Aux choses mêmes » : leçon de phénoménologie. Mais en même temps : aux mots eux-mêmes. Toute la bibliothèque est désormais convocable, concentrée, sondée. Ponge est certainement le seul qui ait eu l'ambition de défendre à la fois la pensée des Lumières et celle qui a surgi de la modernité la plus aiguë.

On ne l'écoute pas ? On le cantonne dans les marges de la société ? Peu importe. Avec une sobriété et une énergie d'alchimiste, il est à son fourneau, jour et nuit. Il est tout entier requis par un « poème bizarre, avec retournements en virevoltes aiguës, épingles à cheveux, glissades rapides sur l'aile, accélérations, reprises, nage de requin » (*Les Hirondelles*). Du même mouvement, il rêve de boucler une nouvelle Encyclopédie où science et poésie seraient réconciliées ; où Montaigne, Malherbe, La Fontaine, Pascal, Stendhal, Lautréamont, Rimbaud, ne seraient plus séparés. On peut aimer à la fois Voltaire et Claudel, ce dernier vu, sans révérence, comme « une grosse tortue marine plongeant, à l'autre extrémité de l'Asie, vers sa salade de champignons noirs, à la chinoise ».

C'est entendu : le monde est absurde, mais il fonctionne, et le langage aussi. L'impasse, c'est la manie sociale et son rabaissement systématique de l'art (fascisme, stalinisme). En 1954 : « Dire un mot de ces salauds qui vous mettent en garde contre l'ambition ou contre le désir d'absolu et de grandeur, qui veulent vous réduire à leurs normes de concierges ou de vicieux de la littérature. » Et en 1941 : « Il s'agit de militer activement (modestement mais efficacement) pour les "lumières" et contre l'obscurantisme, cet obscurantisme qui risque à nouveau de nous submerger au XXe siècle du fait du retour à la barbarie voulu par la bourgeoisie comme le seul moyen de sauver ses privilèges. » La passion esthétique est une éthique, et, tout naturellement, une politique. Orgueil (extrême), et humilité (vraie) : le contraire de la vanité vide. Et c'est ainsi que, dans une histoire humaine en folie, nous ont été rendus le mimosa, le lilas, l'œillet, l'huître, la boue, et jusqu'au soleil lui-même. Nous vivons trop dans la mort, le désir de mort, et Ponge, lui, veut passionnément inventer une nouvelle raison de vivre heureux quand même. Ce nouveau bonheur, cette « nouvelle étreinte » n'est plus une idée vague et fade, une fuite, un repli, mais un acte résolument sensuel. La poésie est devenue spectrale ? Mais non, la revoici vibrante, variée, armée, à la fois dramatique et critique. La poésie est révolutionnaire par définition, puisqu'elle ne transige pas avec la liberté physique. Ainsi, dès 1933, quand le totalitarisme infecte déjà l'Europe : « Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies. Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots ! » Je revois le soir tomber, autrefois, rue Lhomond.

On n'entend plus les cris d'enfants de l'école toute proche. Je viens d'attirer l'attention de Ponge sur ce fragment de Rimbaud : « La main d'un maître anime le clavecin des prés. » Ce jour-là, c'est juste ce qu'il fallait dire.

Philippe Sollers
(5 février 1999)

POURQUOI CET ARTICLES ?

Cet article évoque Francis Ponge (1899-1988), auteur du *Parti pris des choses* (1942). Le candidat au bac de français en retiendra **un témoignage précieux sur un poète qui a renouvelé le projet poétique**. Sollers illustre son propos en citant Ponge : « Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses » (1933). Redécouvrir la langue et redécouvrir le monde sont bien des thèmes au cœur de son œuvre.

LA QUESTION DE L'HOMME DANS LES GENRES DE L'ARGUMENTATION, DU XVIE SIÈCLE À NOS JOURS

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

ZOOM SUR...

L'énonciation dans un texte argumentatif.

Comme l'auteur défend une position, il s'exprime généralement dans le registre du discours plus que dans celui du récit (même si des exceptions existent). On trouve, donc, dans le texte argumentatif :
– la présence plus ou moins nettement marquée du locuteur (« je », termes modalisateurs indiquant une évaluation, une vision subjective, mots mélioratifs ou péjoratifs...) ;
– la présence de l'interlocuteur ; l'auteur s'adresse parfois directement au lecteur (« vous »), lui pose des questions, l'interpelle... ;
– des interrogations rhétoriques, dont la réponse est, en quelque sorte, contrainte ;
– le pronom « on » qui offre de multiples possibilités (« on » généralisant, permettant de délivrer une sentence ; « on » inclusif, dans lequel l'auteur et/ ou le lecteur sont compris ; « on » exclusif, grâce auquel l'auteur se détache d'un groupe pour montrer que son opinion diffère).
On trouve également : des liens logiques de cause, de conséquence, de concession, etc. ; une structure logique, visible en particulier dans l'emploi de paragraphes distincts ; des figures de style (amplification, images, etc.) ; un ou plusieurs registres, suivant les intentions de l'auteur (ironique, polémique, etc.).

Les formes d'argumentation liées à la presse écrite.

Journaux et revues accueillent régulièrement des textes argumentatifs.
• Le billet d'humeur est une courte chronique sur un sujet d'actualité où le rédacteur s'adresse, en son nom, à une ou plusieurs personnes.
• L'éditorial est un article émanant de la direction du journal. Il engage la responsabilité du rédacteur en chef et de l'ensemble du journal, tout en restant une parole individuelle (celle du journaliste qui le signe).
• Un journal peut également publier une lettre ouverte (*cf.* le célèbre *J'accuse*, de Zola, paru dans *L'Aurore* le 13 janvier 1898.)

Les formes de l'argumentation

Un texte dit « argumentatif » est un texte qui défend une thèse et tente de la faire partager à son lecteur. Cet objectif particulier ne concerne pas que le « fond », il a une influence sur la forme même du texte.

Les objectifs et les procédés du texte argumentatif

Tout texte comporte un **thème**, c'est-à-dire un sujet dont il s'empare et qu'il traite. Mais le texte argumentatif comprend également une **thèse**, c'est-à-dire **un avis ou un jugement qu'un locuteur défend**.
Il faut donc, face à ce type de textes, identifier (et distinguer) le thème et la thèse. Par exemple, un texte peut traiter du thème de l'école, et défendre la thèse selon laquelle l'école telle qu'elle existe n'est plus adaptée au monde contemporain. Comme le montre cet exemple, le thème peut être reformulé par un mot ou un groupe de mots (ici : l'école), tandis que la thèse peut être reformulée par une phrase verbale (ici : l'école telle qu'elle existe n'est plus adaptée au monde contemporain).
À la thèse soutenue par l'auteur s'oppose la **thèse adverse, ou thèse réfutée**.
Afin de défendre sa thèse, l'auteur du texte emploie des **arguments** : des idées, des causes, des références. Il les appuie et les rend **plus concrets grâce à des exemples**. En effet, un argument est **abstrait**, général, et il fait le plus souvent appel à la logique. En revanche, un exemple est plus **concret**, plus particulier, voire même anecdotique. Toutefois, un exemple particulièrement frappant peut prendre valeur d'argument.

Un locuteur cherchant à faire **adhérer un lecteur à la thèse** qu'il développe peut emprunter deux directions :
– soit il s'adresse à **la raison** de son destinataire, il tente alors de le **convaincre** ;
– soit il essaie de toucher **les sentiments** du récepteur, auquel cas il passe par la **persuasion**.
En pratique, les textes mêlent le plus souvent ces deux voies, et allient la pertinence d'arguments convaincants à un style frappant et persuasif.

Littérature et argumentation

La liste des genres au travers desquels peut se déployer l'argumentation montre que celle-ci n'est pas réservée aux essais abstraits, aux traités théoriques, ou aux articles.

L'argumentation a toujours été liée à la littérature, et en particulier à la fiction. En effet, pour transmettre une idée, pour convaincre et persuader, **le style est un auxiliaire extrêmement efficace** : la force d'un argument est d'autant plus grande qu'il est exprimé de manière séduisante. Ainsi, on comprend

Allégorie de la rhétorique par Hans Sebald Beham.

l'intérêt que ceux qui cherchent à étayer une thèse portent à la qualité littéraire de leurs textes. Les *Essais* de Montaigne, les *Pensées* de Pascal, les *Salons* de Diderot, les préfaces de Hugo, etc. sont encore lus aujourd'hui, non seulement en raison des idées et réflexions qu'ils contiennent, mais aussi parce que la force et la beauté de leur écriture nous touchent. Sartre dit que « l'écrivain engagé sait que **la parole est action** [...] Il sait que les mots, comme dit Brice Parrain, sont des "pistolets chargés". S'il parle, il tire ». Cette citation souligne le pouvoir qu'ont certaines formules – capables de « faire mouche » – d'atteindre ce qui est visé et celui qui est destinataire, au-delà même de la littérature dite engagée.
Mais l'argumentation ne se contente pas de réclamer un « style », un talent d'écriture. Elle passe parfois par la **fiction**, c'est-à-dire que, paradoxalement, **elle peut utiliser l'imaginaire afin de soutenir une opinion sur un élément bien réel**. Cette association de l'argumentation et de la fiction existe dès les premiers récits fondateurs : dans *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère, ou encore dans les chansons de geste du Moyen Âge, s'opère une alliance entre le récit d'exploits et l'exaltation de valeurs, de positions, que l'auteur cherche à faire partager à ses auditeurs ou lecteurs. Pourquoi donc ce « détour » par la fiction ? La Fontaine écrit, dans les *Fables*, à propos de l'apologue : « C'est proprement un charme : il rend l'âme attentive,/ Ou plutôt il la tient captive ».
Selon le fabuliste, **la fiction séduit le lecteur, et fonctionne comme un appât** : elle ensorcelle par le récit du conte ou de la fable, et la moralité (ou la thèse défendue) devient ainsi plus « digeste ». L'essai peut, en effet, apparaître comme ardu et rebutant. Un récit, au contraire, est toujours plaisant par les personnages, les animaux qu'il met en scène, les dialogues qu'il utilise, etc.

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

• ***Indignez-vous !*, un cri qui porte loin** p. 64-65
(Thomas Wieder, 2 janvier 2011)

• **S'engager, pas s'indigner !** p. 65
(Franck Allisio, 14 janvier 2011)

Conclusion

Les auteurs classiques, au XVIIe siècle, avaient pour devise « instruire et plaire », et l'apologue est précisément le lieu où les deux actes peuvent se conjuguer. Le XVIIIe siècle a lui aussi fait le détour par la fiction pour défendre les idées des Lumières : les contes de Voltaire sont des essais ou des pamphlets rendus concrets et vivants grâce aux personnages et aux registres comique, satirique, etc. Marivaux ou Beaumarchais illustrent la réflexion sur l'individu et la justice sociale dans leurs pièces de théâtre : au travers des dialogues et des confrontations de personnages, le spectateur voit s'incarner des idées et des avis contradictoires. L'*Île des esclaves*, de Marivaux, mêle à la fois le genre théâtral et l'utopie. D'autres formes fictionnelles sont encore convoquées, comme le dialogue, chez Diderot (*Le Neveu de Rameau*). Des origines jusqu'à nos jours, la fiction est donc toujours l'alliée de l'argumentation : au XXe siècle, la contre-utopie (*1984*, d'Orwell, 1949) et l'apologue (*Matin brun*, de Franck Pavloff, 1998) sont encore bien présents.

REPÈRES

Les formes de l'argumentation.

L'argumentation peut être directe ou indirecte. Elle est dite « indirecte » ou « oblique » lorsque le locuteur utilise la fiction pour faire passer sa thèse ou son message.

Les formes directes
• L'éloge, le panégyrique, le dithyrambe sont des textes marquant l'enthousiasme et l'admiration que leur auteur voue à quelque chose ou quelqu'un.
• L'essai est un ouvrage de forme assez libre dans lequel l'auteur expose ses opinions (*cf.* Montaigne, *Les Essais*, 1580.).
• La lettre ouverte est un opuscule souvent polémique, rédigé sous forme de lettre.
• Le manifeste est une déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle un homme, un gouvernement ou un parti expose un programme ou une position (on trouve ainsi des manifestes de groupes d'artistes, autour d'un programme esthétique : *cf. Le Manifeste du surréalisme*).
• Le pamphlet est un écrit satirique, souvent politique, au ton virulent.
• Le plaidoyer est la défense d'une cause.
• La préface est un texte placé en tête d'un ouvrage pour le présenter, en préciser les intentions, développer ses idées générales (préface de *Cromwell*, ou encore préface du *Dernier Jour d'un condamné*, de Victor Hugo).
• Le réquisitoire est une accusation.

Les formes obliques
• L'apologue, récit souvent bref contenant un enseignement : la fable et le conte appartiennent au genre de l'apologue.
• Le conte (Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, 1697) et le conte philosophique (Voltaire, *Candide*, 1759.).
• Le dialogue (parfois dialogue philosophique, *cf.* Diderot ou Sade).
• La fable (La Fontaine).
• L'utopie (genre littéraire dans lequel l'auteur imagine un univers idéal, par exemple l'abbaye de Thélème, chez Rabelais) et la contre-utopie (*1984*, de Georges Orwell).

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

ZOOM SUR…

Victor Hugo : incarnation du romantisme.

Victor Hugo (1802-1885) est peut-être l'auteur qui concentre à lui seul le plus de traits du romantisme. Chaque étape de sa biographie est marquée par son engagement, son enthousiasme violent pour des idées littéraires, politiques et sociales neuves. Très jeune, il se lance dans la bataille pour un nouveau théâtre, avec *Hernani* (1830) et *Ruy Blas* (1838). Il inaugure le drame romantique, véritable machine de guerre contre la tragédie classique qu'il veut détrôner. Le drame romantique se pose comme un théâtre total opérant le mélange des genres et offrant le spectacle à la fois sublime et grotesque de la réalité humaine, concentrée dans l'histoire d'un destin brisé.

Hugo se lance avec la même fougue dans l'action politique : il devient pair de France en 1845, prononce des discours importants en faveur de la liberté de la Pologne, se bat contre la peine de mort et les injustices sociales, se déchaîne contre Napoléon III. Ses choix politiques le contraignent à l'exil dans les îles anglo-normandes (Jersey puis Guernesey) pendant dix-neuf ans. Son retour en France est profondément marqué par les horreurs de la Commune (*L'Année terrible*, 1872). Sénateur à partir de 1876, il devient une figure emblématique de la gauche républicaine.

Son œuvre littéraire exploite tous les genres et tous les registres : auteur de grands romans (*Notre-Dame de Paris*, 1831, ou *Les Misérables*, 1862), il est également poète (*Les Châtiments*, 1853, *Les Contemplations*, 1856) et dramaturge (*Hernani*, 1830, *Ruy Blas*, 1838). Il rédige même une épopée de l'histoire de l'humanité, *La Légende des siècles* (1859-1883).

CITATION

« Le romantisme "n'est autre chose que le courant de la révolution dans les idées". »
(Victor Hugo, *William Shakespeare*, III, livre II, 1864.)

Écriture d'invention :
Discours à la Chambre des pairs

Victor Hugo.

Le texte

Hier, 22 février[1], j'allais à la Chambre des pairs[2]. Il faisait beau et très froid, malgré le soleil de midi. Je vis venir rue de Tournon un homme que deux soldats emmenaient. Cet homme était blond, pâle, maigre, hagard ; trente ans à peu près, un pantalon de grosse toile, les pieds nus et écorchés dans des sabots avec des linges sanglants roulés autour des chevilles pour tenir lieu de bas ; une blouse courte, souillée de boue derrière le dos, ce qui indiquait qu'il couchait habituellement sur le pavé ; la tête nue et hérissée. Il avait sous le bras un pain. Le peuple disait autour de lui qu'il avait volé ce pain et que c'était à cause de cela qu'on l'emmenait. En passant devant la caserne de gendarmerie, un des soldats y entra, et l'homme resta à la porte, gardé par l'autre soldat. Une voiture était arrêtée devant la porte de la caserne. C'était une berline armoriée[3] portant aux lanternes une couronne ducale[4], attelée de deux chevaux gris, deux laquais en guêtres derrière. Les glaces étaient levées, mais on distinguait l'intérieur, tapissé de damas bouton d'or[5]. Le regard de l'homme fixé sur cette voiture attira le mien. Il y avait dans la voiture une femme en chapeau rose, en rose de velours noir, fraîche, blanche, belle, éblouissante, qui riait et jouait avec un charmant petit enfant de seize mois enfoui sous les rubans, les dentelles et les fourrures. Cette femme ne voyait pas l'homme terrible qui la regardait. Je demeurai pensif. Cet homme n'était plus pour moi un homme, c'était le spectre de la misère, c'était l'apparition, difforme, lugubre, en plein jour, en plein soleil, d'une révolution encore plongée dans les ténèbres, mais qui vient. Autrefois, le pauvre coudoyait[6] le riche, ce spectre rencontrait cette gloire ; mais on ne se regardait pas. On passait. Cela pouvait durer ainsi longtemps. Du moment où cet homme s'aperçoit que cette femme existe, tandis que cette femme ne s'aperçoit pas que cet homme est là, la catastrophe est inévitable.
(Victor Hugo, *Choses Vues*, 1846.)

Notes
1. Le 22 février 1846, deux ans avant les émeutes de 1848 qui entraîneront l'abdication du roi Louis-Philippe.
2. Haute assemblée législative dont Victor Hugo était membre.
3. Voiture à chevaux sur laquelle sont peints les emblèmes d'une famille noble.
4. Cet emblème signale que la passagère est une duchesse.
5. Étoffe précieuse de couleur jaune.
6. Côtoyer.

L'intitulé complet du sujet

À son arrivée à la Chambre des pairs, le narrateur, sous le coup de l'émotion, prend la parole à la tribune pour faire part de son indignation et plaider pour plus de justice sociale. Vous rédigerez ce discours.

L'analyse du sujet

Le sujet fait référence au « narrateur » du texte extrait de *Choses vues :* il s'agit donc de Victor Hugo, pair de France (une sorte de « sénateur »). La situation de communication est celle d'un orateur s'adressant à un public (les pairs de la Chambre). Le contexte implique donc une certaine solennité et un registre de langue soutenu. La tonalité du texte attendu est suggérée par les termes qui font référence à l'état d'esprit du locuteur : « sous le coup de l'émotion », « indignation » : on doit donc retrouver, dans le lexique et les tournures, les marques de cette exaltation.

Proposition de corrigé

Mes confrères, mes amis,
Permettez-moi d'intervenir de façon brutale et d'interrompre quelque peu le cours de vos propos, mais je ne peux me contenir davantage. Nous, pairs de France, que faisons-nous ici ? Quelle est notre mission ? Ne consiste-t-elle pas à servir de toutes nos forces la France ? Ah ! chers confrères, écoutez-moi ! Je viens d'assister à une scène qui m'a profondément troublé et que je souhaite partager avec vous. Là, à l'instant, je viens de voir un homme, un misérable, l'un de nos semblables pourtant, que l'on emmenait en prison pour un pain volé… le malheureux marchait presque pieds nus par le froid qu'il fait et n'était vêtu que de haillons. La prison pour un pain volé ! Vous rendez-vous compte ? Et cet homme n'avait pas mangé depuis des jours. C'est pourtant là le quotidien du petit peuple de Paris, mais nous y sommes aveugles. Le riche ne se soucie pas du pauvre. Les propriétés, les rentes, les titres, les réceptions, voilà ce qui préoccupe le riche, voilà les objets de ses soins, voilà ce pour quoi il se bat. Mais cette situation ne peut se prolonger encore longtemps, le scandale a assez duré et, en notre âme et conscience, nous sentons bien que nous ne pouvons plus nous en satisfaire. Pouvons-nous encore tolérer que nos semblables travaillent dans des conditions déplorables pour ramener quelques sous au logis ? Que les enfants soient obligés de travailler, de laisser leur joie, leur santé, parfois leur vie dans un labeur inhumain que bien des adultes ne pourraient accomplir ? Pouvons-nous encore tolérer que les femmes livrées à leur propre sort soient réduites aux dernières extrémités et s'avilissent pour espérer subsister ? Non, assez ! L'existence que nous laissons à nos misérables frères est une existence dégradante. Imaginez-vous un instant que l'homme que j'ai vu ait volé par choix, par plaisir ? Non, seuls le désespoir et la faim ont pu conduire cet homme à faire fi de son honneur et de sa dignité. Peut-être a-t-il une famille à nourrir, peut-être est-ce pour eux qu'il s'est livré à cet acte… Une fois leur père emprisonné, que vont devenir ces petits ? Ils s'en iront mendier par les rues… Cette idée me fait frémir d'horreur. En laissant toute une partie de la population vivre dans des conditions lamentables, nous les incitons à sombrer dans une déchéance toujours plus grande, à renoncer peu à peu à tout principe, à perdre toute morale. Nous ne pouvons plus ignorer les drames qui se jouent sans cesse sous nos yeux. Battons-nous pour plus de justice sociale ! La majorité de la population connaît une existence déplorable, et se voit contrainte de travailler sans relâche pour enrichir quelques privilégiés qui ne se soucient pas de leur sort. Sans compter ceux que la société a mis au ban, parce que le destin les a fait naître malades ou infirmes. Devons-nous oublier ces laissés-pour-compte ? Avons-nous le droit de les ignorer sous prétexte qu'ils ne sont pas productifs, et de les laisser mourir dans la misère ? Si nous, pairs du royaume, ne pouvons rien faire pour redonner leur place à ceux qui n'en ont plus, qui le pourra ? Qui va lever les yeux vers ces fantômes ? Le constat s'impose : les nantis se contentent de jouir de leurs privilèges, de leur fortune, sans aucune gratitude pour les obscurs travailleurs qui leur permettent de s'enrichir, sans aucune compassion pour les plus démunis… Mais soyez sûrs d'une chose : si nous persistons dans notre indifférence, à ignorer la violence faite aux pauvres de cette nation, à ne même pas leur accorder l'aumône d'un regard, alors le vent de la tempête soufflera sur nos têtes ! Si une poignée d'hommes oisifs possèdent toutes les richesses et que la majorité ne peut vivre décemment d'un honnête labeur, alors, mes amis, tôt ou tard le peuple se révoltera et jettera à bas les fondements d'une société trop inique. Unissons plutôt nos forces pour prévenir la catastrophe tant qu'il en est encore temps, et réformons notre société pour qu'enfin elle soit plus juste et plus respectueuse de tous ses membres. Mes amis, agissons pour le bien-être de tous !

Les bons outils

Le thème de l'exercice n'étant pas littéraire, l'essentiel réside ici dans le style adapté à la situation de communication : multiplier les phrases exclamatives, interrogatives, impliquer les destinataires du discours par des questions rhétoriques, passer du « je » au « nous », utiliser l'impératif à la première personne du pluriel.

Ce qu'il ne faut pas faire

• Revenir trop longuement sur l'anecdote rapportée dans le texte : elle n'est que le point de départ de l'exercice d'écriture.
• Attention aux anachronismes : le locuteur se situe en 1848.

SUJETS TOMBÉS AU BAC SUR CE THÈME

Dissertations
– Les textes littéraires et les formes d'argumentation souvent complexes qu'ils proposent vous paraissent-ils être un moyen efficace de convaincre et persuader ? Vous présenterez votre travail sous la forme d'une lettre, mais sans la signer. (Sujet national, 2002, séries ES, S)
– Dans quelle mesure la forme littéraire peut-elle rendre une argumentation plus efficace ? (Sujet national, 2007, séries ES, S)

REPÈRES

Quelques procédés stylistiques.

Le blâme
Les procédés les plus couramment utilisés pour blâmer sont :
– un vocabulaire péjoratif ;
– des figures par amplification (hyperbole) ou par opposition (antithèse) des répétitions (anaphore, accumulation…) qui accentuent la réprobation, exagèrent la critique ;
– des métaphores et des comparaisons dépréciatives ;
– une ponctuation expressive, des phrases de type exclamatif ou interrogatif qui traduisent, par exemple, la colère et l'indignation du locuteur.

L'emphase
Elle caractérise le ton général d'un discours enclin à l'exagération ; son contraire est la simplicité. Considérée péjorativement, l'emphase devient de « l'enflure » ou de la grandiloquence. Dans cet extrait de *Tartuffe*, le faux dévot, surpris en flagrant délit, s'accuse avec une emphase particulièrement hypocrite : « Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,/ Un malheureux pécheur tout plein d'iniquités,/ Le plus grand scélérat qui jamais ait été.[…] »
(Molière, *Tartuffe*, acte III, scène 6, 1664.)

L'éloge
Le genre de l'éloge recourt à tous les procédés du registre laudatif :
– un vocabulaire mélioratif ;
– des figures par amplification ou par opposition, des répétitions ;
– des métaphores et des comparaisons valorisantes ;
– un rythme et une syntaxe qui donnent souvent une allure emphatique au discours.

Les termes péjoratifs et mélioratifs
Un terme péjoratif est dévalorisant ; un terme mélioratif est valorisant. Une maison (terme neutre), peut-être appelée péjorativement « baraque » ou au contraire, de façon méliorative, « demeure ».
Certains suffixes sont péjoratifs : *-ard* (*braillard*), *-âtre* (*jaunâtre*), *-aud* (lourdaud), *-asse* (*bavasser*), *-esque* (*livresque*), *-on* (*souillon*), *-is* (*ramassis*).

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Indignez-vous !, un cri qui porte loin

La brochure publiée, en octobre, par une petite maison d'édition, a déjà rencontré près de 500 000 lecteurs.

« *En quarante ans de vie de libraire, je n'ai jamais vu un tel phénomène !* » Jean-Marie Sevestre, le patron de Sauramps, la grande librairie du centre de Montpellier, n'en revient pas. Depuis le 1er décembre 2010, il a vendu 8 500 exemplaires d'*Indignez-vous !*, la brochure de Stéphane Hessel (Indigène, 32 p., 3 euros). « *C'est de la folie. Le 24 décembre, certains clients en ont acheté cinq ou dix pour les offrir. Je pensais que ça allait se calmer après Noël, mais non : depuis, on en vend encore 400 par jour !* »

Ce que décrit Jean-Marie Sevestre, les statistiques à l'échelle nationale le confirment. Selon la base de données Datalib, qui réunit environ 200 librairies indépendantes, *Indignez-vous !* est non seulement en tête des ventes, avec 80 000 exemplaires écoulés en décembre, mais il devance de très loin le reste du peloton : en deuxième position, Michel Houellebecq, lauréat du prix Goncourt, n'a vendu, au cours de la même période, que 9 500 exemplaires de *La Carte et le Territoire* (Flammarion).

Depuis sa parution, le 20 octobre, *Indignez-vous !* a déjà été vendu à 450 000 exemplaires, avec notamment de très fortes percées dans le Midi toulousain et en Bretagne, selon Sylvie Crossman, l'éditrice de Stéphane Hessel. Cette ex-journaliste, qui fut notamment correspondante du *Monde* à Los Angeles et à Sydney, n'est pas habituée à de tels chiffres. Indigène, la petite maison qu'elle a fondée, en 1996, avec son compagnon, Jean-Pierre Barou, un ex-militant de la Gauche prolétarienne passé par les éditions du Seuil, était jusque-là coutumière des tirages confidentiels.

Créé dans le but de « *favoriser le dialogue entre nos sociétés et les sociétés dites « premières »*, Indigène a lancé, en 2009, une nouvelle collection, « Ceux qui marchent contre le vent », destinée à abriter des « *textes militants en faveur d'une révolution des consciences* ». Septième titre de cette collection, *Indignez-vous !* a d'abord été tiré à 8 000 exemplaires. « *Nous en sommes aujourd'hui à 650 000* », explique Sylvie Crossman, qui a cédé les droits en Italie, et s'apprête à les vendre en Grèce, en Angleterre, en Pologne et aux États-Unis.

« Insurrection pacifique »

Comment expliquer un tel succès ? D'abord quelques mots de l'objet. Établi par les deux éditeurs à partir de trois conversations d'une heure et demie qui se sont tenues, au printemps 2010, au domicile parisien de Stéphane Hessel, ce texte qui se lit en un quart d'heure se présente à la fois comme un constat, un programme et un discours de la méthode.

Le constat tient en une phrase : « *Dans ce monde, il y a des choses insupportables.* » L'inventaire est vaste. Il va du national au global, Hessel s'insurgeant d'abord contre « *cette société des sans-papiers, des expulsions, des soupçons à l'égard des immigrés,* (…) *où l'on remet en cause les retraites, les acquis de la Sécurité sociale* (…), *où les médias sont entre les mains des nantis* », avant de dénoncer « *l'immense écart qui existe entre les très pauvres et les très riches et qui ne cesse de s'accroître* », les atteintes aux droits de l'homme et les menaces qui pèsent sur l'état de la planète.

Le programme, quant à lui, s'articule autour de deux textes. Il s'agit d'abord des mesures adoptées, en 1944, par le Conseil national de la Résistance, qui préconisait « *l'instauration d'une véritable démocratie économique et sociale* ». Il s'agit ensuite de la Déclaration universelle des droits de l'homme (1948), à la rédaction de laquelle Stéphane Hessel a participé comme chef de cabinet d'Henri Laugier, alors secrétaire général adjoint de l'ONU.

Reste le discours de la méthode. Sur ce point, l'horizon référentiel de Stéphane Hessel est plus complexe qu'il n'y paraît. Stigmatisant « *l'indifférence* » comme « *la pire des attitudes* », Stéphane Hessel vante les mérites de « *l'engagement* ». Mais lequel ? Le texte, ici, est assez ambivalent.

D'un côté, dans le sillage de Martin Luther King ou de Nelson Mandela, l'auteur se fait le chantre de la « *non-violence* ». Convaincu de la « *capacité des sociétés modernes à dépasser les conflits par une compréhension mutuelle et une patience vigilante* », il plaide pour une « *insurrection pacifique* », une notion présente dans l'appel du 8 mars 2004 qu'il cosigna avec d'autres anciens résistants, comme Lucie et Raymond Aubrac, Daniel Cordier, Maurice Kriegel-Valrimont, Germaine Tillion et Jean-Pierre Vernant. D'un autre côté, Hessel ne condamne pas en bloc toute forme de violence. Se référant, ici, à Jean-Paul Sartre, il affirme ainsi que, si « *on ne peut pas excuser les terroristes qui jettent des bombes* », on peut du moins les « *comprendre* ». À l'appui de sa thèse, l'auteur cite le cas des Palestiniens : « *Il faut reconnaître que lorsque l'on est occupé avec des moyens militaires supérieurs aux vôtres, la réaction populaire ne peut pas être que non violente.* »

Conjoncture favorable

Hessel, on le voit, brasse large. À l'exception de sa position déjà connue depuis longtemps sur le Proche-Orient, et contre laquelle s'est notamment élevé le politologue Pierre-André Taguieff, les causes qu'il défend, comme les textes auxquels il se réfère, sont on ne peut plus consensuels. Telle est sans doute l'une des clés du succès. Une autre tient à l'auteur : né en Allemagne, en 1917, et installé en France depuis 1924, il est l'incarnation parfaite de « l'homme européen » ; rallié au général de Gaulle, dès 1941, puis déporté à Buchenwald et à Dora, il suscite l'admiration des héros et l'empathie des victimes ; normalien féru de poésie et diplomate rompu aux négociations multilatérales, il cultive une double image de pragmatisme et d'idéalisme, propre à séduire les romantiques et à rassurer les réalistes.

Paré de l'aura dont jouissent les derniers témoins de la geste résistante – ce qu'illustre notamment le succès des Mémoires de Daniel Cordier (*Alias Caracalla*, Gallimard, 2009) –, Hessel bénéficie enfin d'une conjoncture favorable. « *Ce livre n'aurait pas eu de sens il y a dix ans*, nous explique-t-il de sa voix ronde au timbre inimitable. *En 2000, on sortait d'une décennie admirable : après la chute du mur de Berlin, il y a eu cinq grandes conférences mondiales – à Rio sur l'environnement, à Vienne sur les droits de l'homme, à Pékin sur les femmes, à Copenhague sur l'intégration sociale et à New York sur les Objectifs de développement du millénaire – qui nous permettaient d'aborder le XXIe siècle avec confiance. Depuis, on est sur une pente descendante, avec le 11-Septembre, la guerre contre le terrorisme, huit ans de Bush, puis la crise financière, avec, au final, le sentiment qu'aucun gouvernement n'est capable de résoudre les problèmes.* »

Coïncidant avec le succès du *Manifeste des économistes atterrés* (Les liens qui libèrent, 70 p., 5,50 euros), un autre petit texte qui se classe au quatrième rang des meilleures ventes en librairie, en décembre, selon Datalib, *Indignez-vous !* est, d'après son éditrice, « *arrivé à point nommé, en touchant un sentiment de désarroi redoublé par l'adoption de la réforme des retraites* ». D'un côté des économistes « *atterrés* », de l'autre un vieux sage « *indigné* » qui attend de sa « *toute petite brochure* » qu'elle incite « *les gens, et surtout les jeunes qui ont tendance à se désengager, à prendre leur destinée en main* » : décidément, la colère se vend très bien.

Seize mois avant l'élection présidentielle, cela ne constitue sans doute pas un programme de gouvernement. Mais à coup sûr un sérieux avertissement.

Thomas Wieder
(2 janvier 2011)

POURQUOI CET ARTICLE ?

Les années 2010 et 2011 ont été marquées par le phénoménal succès de librairie d'un court texte de Stéphane Hessel intitulé *Indignez-vous !* (3 000 000 lecteurs fin 2011). Le retentissement de ce texte argumentatif ne s'est pas limité au nombre de ses lecteurs. Il a aussi inspiré de nombreux mouvements protestataires dans diverses capitales – entre autres Madrid – dont les participants se sont nommés eux-mêmes les « Indignés ». Le candidat au bac trouvera, dans cet article, une analyse de ce texte, qui se réfère au programme du Conseil national de la Résistance et à la Déclaration universelle des droits de l'homme. Au-delà des principes, le texte de Stéphane Hessel est aussi un appel à « l'insurrection pacifique » contre les excès du libéralisme. Selon Thomas Wieder, le retentissement de *Indignez-vous !* tient à la fois à la personnalité de son auteur – ancien résistant et déporté, homme de lettres et diplomate – et à la conjoncture de la deuxième décennie du siècle, marquée par de multiples inquiétudes. À côté du « J'accuse » de Zola, ou de l' « Appel du 18 juin » 1940 de de Gaulle, le candidat retiendra **cet exemple de texte argumentatif qui contribue à faire l'Histoire**.

LES ARTICLES DU Monde

S'engager, pas s'indigner !

Stéphane Hessel aura au moins réussi une chose : offrir une solution simple et confortable à tous les parents et grands-parents en panne d'idée de cadeau en cette fin d'année 2010. Cette injonction semble s'adresser aux « jeunes », ceux qui ont aujourd'hui l'âge qu'avait Stéphane Hessel durant la Seconde Guerre mondiale, ceux qui sont en première ligne pour relever les défis personnels et collectifs qui se présentent à eux. Puisque nous avons été interpellés, autant répondre et expliquer pourquoi nous considérons cet appel comme anachronique, inquiétant et en fin de compte décevant.

Cet appel est avant tout anachronique car Stéphane Hessel y jauge le monde d'aujourd'hui avec des lunettes qui datent de l'après-guerre. Louer le programme du Conseil national de la Résistance est une chose, vouloir apporter les mêmes solutions, soixante-six ans plus tard, dans un monde qui n'est plus du tout le même, en est une autre. À une France, qu'on le veuille ou non, au cœur d'une mondialisation avancée avec une économie totalement ouverte en concurrence avec des puissances émergentes ultra-compétitives, Stéphane Hessel prescrit planification et nationalisations. On se croyait dans *Le Monde d'hier,* on se retrouve chez *Hibernatus :* après le bon vieux temps, le déluge… Un tel anachronisme pourrait faire sourire une génération qui a grandi dans le monde de l'après-guerre froide mais en regardant de plus près, il se révèle aussi inquiétant.

Cet appel est en effet inquiétant car il reprend les vieilles ficelles des populistes et des démagogues : désigner des coupables à la vindicte populaire, comparer l'incomparable, dresser un tableau apocalyptique de la situation mais sans faire le moindre début d'une proposition sérieuse pour changer les choses. Car, si certains hommes de gauche, tel Manuel Valls, découvrent les vertus du réalisme tant en matière économique qu'en matière d'ordre public, d'autres, comme Stéphane Hessel, se complaisent dans la mise en accusation et finissent par se situer entre le « *qu'ils s'en aillent tous* » de Jean-Luc Mélenchon et le « *tous pourris* » de Jean-Marie Le Pen. Et l'enfer étant pavé de bonnes intentions, on se rend compte que l'évangile selon Hessel, credo des bobos, finit par ressembler aux diatribes de ceux contre lesquels il s'est toujours battu. On sait pourtant depuis Pascal que qui veut faire l'ange fait la bête…

Cet appel est enfin décevant car ce que n'a pas saisi Stéphane Hessel, c'est que pour toute une génération, c'est justement cette façon de faire de la politique qui a désenchanté puis dégoûté de l'engagement. S'engager, c'est d'abord et avant tout prendre à bras-le-corps la réalité telle qu'elle est et non telle qu'on voudrait qu'elle soit. Aujourd'hui comme hier, l'engagement n'est possible que dans un espace politique à l'écoute du monde et de la société d'aujourd'hui et non prisonnier de ses dogmes et utopies. On s'attendait à un appel à l'action, on n'a en fin de compte qu'un appel à la réaction. Paradoxalement, cet « indignez-vous » raisonne comme un « résignez-vous » tant Stéphane Hessel semble nous dire que son royaume n'est pas de ce monde. C'est un Candide qui n'aurait tiré aucune leçon à la fin de son périple.

À cet « indignez-vous », nous aurions préféré un « engagez-vous » : engagez-vous dans la vie publique comme vous vous engagez dans vos vies personnelles et professionnelles, c'est-à-dire en traçant sa propre route mais en restant en prise avec la réalité d'un monde qui évolue sans cesse. Et avec au cœur, non pas l'indignation mais du courage et de l'imagination.

Franck Allisio, Président national des Jeunes Actifs,
(14 janvier 2011)

POURQUOI CET ARTICLE ?

Franck Allisio répond ici à l'appel lancé par Stéphane Hessel dans *Indignez-vous !*. Il introduit son propos en usant de l'ironie (l'opuscule de Stéphane Hessel comme cadeau de fin d'année). Il donne ainsi le ton d'une argumentation virulente construite en trois points, annoncés par trois adjectifs, « anachronique, inquiétant, décevant » avant de conclure sur un autre mot d'ordre : « engagez-vous ». Le candidat au bac trouvera dans cet article **un exemple de contre argumentation** à lire crayon en main pour en souligner les articulations, les arguments et les exemples.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

ZOOM SUR…

Les stratégies des écrivains des Lumières.

Dans leurs combats pour la justice et notamment la dénonciation de l'esclavage, les écrivains des Lumières ont multiplié les stratégies d'écriture.

Diderot
Après la publication du *Voyage autour du monde*, relatant l'expédition de Bougainville et la prise de possession des îles du Pacifique, Diderot imagine un dialogue dans lequel un Tahitien s'adresse à un Européen : « Tu n'es pas esclave : tu souffrirais plutôt la mort que de l'être, et tu veux nous asservir ! Tu crois donc que le Tahitien ne sait pas défendre sa liberté et mourir ? […] quel droit as-tu sur lui qu'il n'ait pas sur toi ? Tu es venu ; nous sommes-nous jetés sur ta personne ? avons-nous pillé ton vaisseau ? t'avons-nous saisi et exposé aux flèches de nos ennemis ? t'avons-nous associé dans nos champs au travail de nos animaux ? » (Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, 1772.)

Montesquieu
Il utilise, dans un essai dont l'interprétation fait encore l'objet de discussions, le raisonnement par l'absurde : « Le sucre serait trop cher, si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves. Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; et ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre. » (Montesquieu, *De l'esprit des lois,* 1748.)

Voltaire
Il a recours au conte, dans lequel il introduit un témoignage. Candide rencontre un esclave mutilé qui lui apprend les causes de son malheur : « On nous donne un caleçon de toile pour tout vêtement deux fois l'année. Quand nous travaillons aux sucreries, et que la meule nous attrape le doigt, on nous coupe la main ; quand nous voulons nous enfuir, on nous coupe la jambe : je me suis trouvé dans les deux cas. C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe. » (Voltaire, *Candide,* 1759.)

La réflexion sur l'homme à travers les textes argumentatifs

Un texte argumentatif peut traiter de tout type de sujets. Cependant, on retrouve, au fil des siècles, une récurrence des thèmes liés à ce que l'homme a de plus proche, mais parfois de plus mystérieux : lui-même.

La réflexion sur ce qui constitue l'identité de l'homme

Le texte argumentatif est la défense, par un écrivain, d'une thèse déjà formée ; il est également **un espace où il peut s'interroger**, poser des questions dont les réponses ne sont pas évidentes et nécessitent une réflexion. L'auteur y développe des constats, propose une interprétation, éventuellement une thèse et, surtout, **une pensée en construction**.
L'une des questions fondamentales qui se pose à l'homme est bien sûr celle de son identité : **qu'est-ce qu'un homme, un individu ?**
Pour tenter de répondre à cette question, certains écrits s'organisent autour d'une **description de soi**. Au XVI^e^ siècle, **Montaigne**, dans *Les Essais*, tente de se dépeindre pour se comprendre. **L'autoportrait prend une valeur argumentative** lorsqu'il se tourne vers une réflexion théorique à partir de l'observation de soi-même. Montaigne affirme ainsi « Je ne peins pas l'homme, je peins le passage ». **Jean-Jacques Rousseau**, au XVIII^e^ siècle, donnera à la littérature française la **première autobiographie** au sens strict du terme, mais *Les Confessions* offrent de nombreux passages dans lesquels récit de sa propre vie et réflexion sur l'identité se mêlent inextricablement. Les XIX^e^ et XX^e^ siècles poursuivront cet effort de compréhension de soi, également tentative de compréhension de l'homme.
Des textes plus directement argumentatifs s'intéressent également à cette question. L'auteur cherche alors à expliciter ce qu'est la personnalité ou l'humanité, en tentant de découvrir les rouages du cœur comme ceux de la pensée. La réflexion se fait, dans ce cas, plus large, et même si certains écrivains partent d'un cas particulier, ils dégagent ensuite des lois ou des thèses générales. Au XVII^e^ siècle, **Pascal** pose ainsi, dans *Les Pensées,* la question : « Qu'est-ce que le moi ? ». Il y répond à l'aide d'un **développement théorique** révélant que ce « moi » n'est réductible ni au corps, ni à la raison, ni aux émotions. **La Rochefoucauld** ou **La Bruyère** livrent, dans les *Maximes* et dans *Les Caractères,* une série de descriptions, parfois critiques, qui permettent de saisir un individu à partir de ce qu'il montre ou de ce qu'il croit être. Ces moralistes cherchent à pénétrer **la vérité psychologique d'un homme, au-delà des apparences**.
Au XX^e^ siècle, les surréalistes reprendront cette question pour lui donner une toute autre interprétation. En effet, ce courant littéraire, dont le chef de file est **André Breton**, met en avant **l'importance de l'inconscient**.
Certains textes, enfin, sont plus ouvertement philosophiques. Sartre, dans *L'Être et le Néant*, ou dans *L'Existentialisme est-il un humanisme ?*, définit la conscience et rejette l'idée selon laquelle il existerait une « nature humaine » ou un « caractère » auxquels nous serions soumis. Il s'oppose par là à tout ce que les moralistes avaient cherché à montrer.
Cette interrogation sur l'homme est souvent accompagnée d'une réflexion sur le rapport entre **individu et foi**, ou **individu et croyance**. En effet, qui veut étudier l'homme doit **prendre en compte ses aspirations et son inclination au sacré**. Certains théologiens, comme **Thomas d'Aquin**, ou certains croyants fervents, comme **Pascal**, exposent leurs convictions religieuses dans leurs ouvrages. Ce faisant, ils proposent aussi une conception de l'homme : il est doté d'une âme.
La réflexion sur l'homme pose alors la question du **sens de notre vie sur terre**, de notre devenir, et de la valeur que l'on peut accorder aux biens matériels ou spirituels. Tout le XVIII^e^ siècle (en particulier Voltaire et Diderot) s'attache à cette question en la posant sous l'angle du bonheur. Les philosophes des Lumières combattent une religion répressive et autoritaire, et posent des valeurs nouvelles.

L'individu et la société

Réfléchir sur l'homme, c'est aussi **réfléchir sur la société** dans laquelle il s'insère. En effet, la vie en société engendre des heurts, des frustrations… Les textes argumentatifs cherchent donc à comprendre le rapport de l'homme à sa communauté, et élaborent parfois des modèles de sociétés.
Le genre de l'**utopie** (créé par **Thomas More** au XVI^e^ siècle) est ainsi un entrelacement du récit et de l'argumentation : il propose un lieu idéal, en correspondance avec des valeurs, comme le fait **Rabelais** avec l'abbaye de Thélème. D'autres écrivains utiliseront ce genre. **Voltaire** propose l'utopie de l'Eldorado, dans *Candide*, il y montre l'importance des arts et des sciences et la possibilité de se passer de prisons. Au XIX^e^ siècle, **Jules Verne** et **Charles Fourier** imaginent des villes propres, rationnelles et géométriquement parfaites.
Le rapport entre individu et société peut également passer par l'élaboration de **codes** et de **« lois » morales**, afin de permettre une **vie commune sans affrontement**. **Les moralistes du XVII^e^ siècle** prônent une conduite mesurée, correspondant aux valeurs « classiques » de l'époque. Ils admettent l'existence de l'orgueil, des défauts de chacun mais montrent comment on peut, en respectant les bienséances et en se pliant à des usages de politesse, faire en sorte que les vices ne soient pas invivables. La vision de l'homme qu'ils proposent est assez désabusée dans la mesure où ils ne croient pas à une amélioration de l'individu. Pascal dans *Les Trois Discours sur la condition des Grands*, ou La Rochefoucauld dans les *Maximes*, donnent aux lecteurs des éléments pour transformer cet état de fait en un univers tolérable.
Le théâtre prend en charge lui aussi cette réflexion : la pièce de Molière, *Le Misanthrope*, peut être lue comme une argumentation sur la franchise et l'hypocrisie. Les pièces de Racine posent la question de la place à donner aux passions individuelles contre les devoirs sociaux.
Tout au long du XIX^e^ siècle, des auteurs tels que Stendhal, Balzac, Maupassant ou Zola montrent, dans des articles ou dans leurs romans, par le biais des réflexions des personnages, les difficultés de l'accord entre l'individu et la société. Certains textes argumentatifs explicitent cette incompatibilité, par exemple en développant une **théorie de l'individualisme**. Choderlos de Laclos, dans *Les Liaisons dangereuses*, ou Sade, dans ses écrits romanesques et philosophiques, montrent des personnages pour qui la seule voie possible est le **rejet des valeurs communes** et **l'exaltation des inclinations personnelles**.
Au XX^e^ siècle, nombreux sont les ouvrages argumentatifs sur la société de consommation et l'uniformisation issue de la mondialisation qui révèlent une **réflexion sur les désirs et les frustrations individuels**.

La réflexion politique

S'inscrire dans une société, c'est aussi participer à la vie politique. Or, l'argumentation est le type de texte privilégié pour **développer des thèses, faire la critique ou l'éloge de certains modes de pouvoir et de certaines valeurs**.
La réflexion sur le rapport entre soi et l'autre n'a jamais cessé. Les textes argumentatifs peuvent être directs : Montaigne, dans *Les Essais*, critique l'ethnocentrisme et Levi-Strauss, ethnologue du XX^e^ siècle, auteur de *Tristes Tropiques*, montre que ce que nous nommons « barbarie » est bien plus de notre côté que de celui des « barbares ».
Sartre, dans son texte *Orphée noir*, préface à *La nouvelle poésie nègre et malgache* de Senghor, évoque les mécanismes racistes. D'autres auteurs utilisent l'argumentation indirecte. Prévert, Césaire, Senghor, par exemple, prennent la parole et défendent la thèse de l'antiracisme à travers la poésie.
Cette réflexion sur l'égalité des hommes s'accompagne de celle portant sur **la justice**. De fait, la littérature argumentative s'intéresse aux notions de pouvoir, de tolérance… Le siècle des Lumières a vu émerger de très nombreux écrits comparant les différents modes de gouvernements (Montesquieu, *De l'esprit des lois*, texte théorique ; *Les Lettres persanes*, roman épistolaire), véritables critiques du fanatisme et de l'intolérance. En se basant sur ces éléments, Voltaire et Diderot ont ainsi fourni de nombreux articles pour *L'Encyclopédie*.

Cette interrogation sur les modes politiques mène immanquablement à **la réflexion sur l'engagement**. Les textes argumentatifs explorent également les thèmes de la guerre, de « l'inhumain », et, au XX^e^ siècle, de l'univers concentrationnaire. Réfléchir sur l'homme, c'est ainsi prendre position sur l'horreur de certains événements. L'indignation emprunte diverses voies : la satire ou le pamphlet, l'ironie (*Candide*, par exemple), le récit (autobiographies de Primo Levi, de Semprun…), la contre-utopie (*1984*, d'Orwell). En 2010, Stéphane Hessel a rencontré un succès fulgurant avec un appel à l'engagement intitulé *Indignez-vous*.

Conclusion

Le texte argumentatif, direct ou indirect, est le lieu privilégié d'une réflexion anthropologique qui se poursuit au fil des époques. Les auteurs s'interrogent, et se répondent d'un siècle à l'autre, chaque vision enrichissant notre vision de nous-même.

François Rabelais.

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

- **Mères porteuses : libres ou exploitées ?** p. 70-72
(Débat organisé par Frédéric Joignot, 19 juin 2009)
- **Zemmour le dézingueur dézingué** p. 73-74
(Gérard Davet, 1^er^ avril 2010)

REPÈRES

Les genres argumentatifs.

Apologie
Désigne, en grec, le discours prononcé pour défendre quelqu'un. Par extension, tout discours qui vise à justifier ou à glorifier une personne ou une doctrine. Il appartient alors au vocabulaire de l'éloge et s'oppose au blâme. *Les Lettres philosophiques* de Voltaire, par exemple, sont une apologie du régime parlementaire anglais.

Controverse
Discussion argumentée, contestant une opinion, un problème, un phénomène ou un fait, notamment religieux. La controverse de Valladolid (1550-1551) porte sur la légitimité de la colonisation de l'Amérique par les Espagnols. Jean-Claude Carrière en a fait une pièce de théâtre en 1992.

Critique
Au sens littéraire, activité qui essaie de comprendre le fonctionnement et le sens de l'œuvre d'art, plus particulièrement littéraire. À partir du XIX^e^ siècle, la critique est devenue un genre littéraire à part entière, dont les grands noms sont Sainte-Beuve, Proust (*Contre Sainte-Beuve*, 1954), Paul Valéry (*Variété*, 1924-1944) ou encore Roland Barthes (*Essais critiques*, 1964).

Essai
Texte en prose de longueur variable qui analyse librement un sujet moral, philosophique ou littéraire. Le genre et le nom ont été inventés par Montaigne, imitant des traités philosophiques de Sénèque. Le genre trouve son plein épanouissement au XX^e^ siècle, avec une floraison d'essais critiques et philosophiques.

Manifeste
Déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle une entité politique, un artiste ou un groupe d'artistes expose une décision, une position, une conception ou un programme, artistique ou non. Exemple : André Breton, le *Manifeste du surréalisme*, 1924.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

ZOOM SUR…

La Bruyère précurseur des Lumières.

La Bruyère est un maître – au sens des écoles de peinture – qui réussit l'entrée en scène de ses personnages, toujours en action plutôt que décrits. Sa verve provocatrice trouvera sa descendance littéraire avec Montesquieu dans ses *Lettres persanes*, Marivaux et Beaumarchais dans leurs meilleures tirades et Voltaire dans ses contes. On ne peut cependant réduire La Bruyère à la seule dimension d'auteur « plaisant ». À côté des maximes et des portraits, *Les Caractères* (1688) contiennent des réflexions sur le pouvoir et sur la société qui, sans jamais être les propos d'un révolutionnaire ni même d'un réformateur, portent en germe les Lumières du XVIIIe siècle. « Que me servirait en un mot, comme à tout le peuple, que le prince fût heureux et comblé de gloire par lui-même et par les siens, que ma patrie fût puissante et formidable, si triste et inquiet, j'y vivais dans l'oppression ou dans l'indigence ? » (« Du Souverain ou de la république »)
La Bruyère est l'un des tout premiers à manifester une sensibilité aux souffrances du peuple : « Il y a des misères sur la terre qui saisissent le cœur ; il manque à quelques-uns jusqu'aux aliments ; ils redoutent l'hiver, ils appréhendent de vivre. » (« Des biens de fortune »). Sa vision reste celle d'un moraliste : « Le peuple n'a guère d'esprit, et les grands n'ont point d'âme : celui-là a un bon fond, et n'a point de dehors ; ceux-ci n'ont que des dehors et qu'une simple superficie. Faut-il opter ? Je ne balance pas : je veux être peuple. » (« Des Grands »).
La Bruyère ouvre la voie, avec *Les Caractères*, aux grandes œuvres des « philosophes » du siècle suivant.

CITATION

« La gloire ou le mérite de certains hommes est de bien écrire ; et de quelques autres, c'est de n'écrire point. » (La Bruyère, *Les Caractères*, 1688.)

Commentaire de texte :
Jean de La Bruyère, « De l'homme »

Jean de La Bruyère, portrait attribué à Nicolas de Largillière (1656-1746).

Le texte

Gnathon ne vit que pour soi, et tous les hommes ensemble sont à son égard comme s'ils n'étaient point. Non content de remplir à une table la première place, il occupe lui seul celle de deux autres ; il oublie que le repas est pour lui et pour toute la compagnie ; il se rend maître du plat, et fait son propre[1] de chaque service : il ne s'attache à aucun des mets, qu'il n'ait achevé d'essayer de tous ; il voudrait pouvoir les savourer tous, tout à la fois. Il ne se sert à table que de ses mains ; il manie les viandes[2], les remanie, démembre, déchire, et en use de manière qu'il faut que les conviés, s'ils veulent manger, mangent ses restes. Il ne leur épargne aucune de ces malpropretés dégoûtantes, capables d'ôter l'appétit aux plus affamés ; le jus et les sauces lui dégouttent du menton et de la barbe ; s'il enlève un ragoût de dessus un plat, il le répand en chemin dans un autre plat et sur la nappe ; on le suit à trace. Il mange haut[3] et avec grand bruit ; il roule les yeux en mangeant ; la table est pour lui un râtelier[4] ; il écure[5] ses dents, et il continue à manger. Il se fait, quelque part où il se trouve, une manière d'établissement[6], et ne souffre pas d'être plus pressé[7] au sermon ou au théâtre que dans sa chambre. Il n'y a dans un carrosse que les places du fond qui lui conviennent ; dans toute autre, si on veut l'en croire, il pâlit et tombe en faiblesse. S'il fait un voyage avec plusieurs, il les prévient[8] dans les hôtelleries, et il sait toujours se conserver dans la meilleure chambre le meilleur lit. Il tourne tout à son usage ; ses valets, ceux d'autrui, courent dans le même temps pour son service. Tout ce qu'il trouve sous sa main lui est propre, hardes[9], équipages[10]. Il embarrasse tout le monde, ne se contraint pour personne, ne plaint personne, ne connaît de maux que les siens, que sa réplétion[11] et sa bile, ne pleure point la mort des autres, n'appréhende que la sienne, qu'il rachèterait volontiers de l'extinction du genre humain.
(Jean de La Bruyère, « De l'homme », *Les Caractères*, 1688.)

Notes
1. Sa propriété.
2. Se dit pour toute espèce de nourriture.
3. Manger bruyamment, en se faisant remarquer.
4. Assemblage de barreaux contenant le fourrage du bétail.
5. Se curer.
6. Il fait comme s'il était chez lui.
7. Serré dans la foule.
8. Devancer.
9. Bagages.
10. Tout ce qui est nécessaire pour voyager (chevaux, carrosses, habits, etc.).
11. Surcharge d'aliments dans l'appareil digestif.

Introduction

Les Caractères, grande œuvre du moraliste La Bruyère, offre une riche galerie de portraits satiriques. Si les lecteurs du XVIIe siècle voulaient y voir des allusions à des personnages réels de l'époque et faisaient même circuler des « clés », ces portraits n'en restent pas moins des observations d'une grande acuité dans lesquelles La Bruyère épingle différents vices de la nature humaine en général. Ainsi, dans le chapitre « De l'homme », le moraliste dresse le portrait de Gnathon, un être profondément égoïste, se comportant en goujat et méprisant autrui. Le personnage prend une dimension quasiment allégorique et permet à l'auteur de dénoncer, par le biais d'une caricature très satirique, l'égocentrisme. Comment La Bruyère procède-t-il pour mener la critique de ce défaut ? Nous verrons dans un premier temps que Gnathon apparaît comme un être répugnant, avant d'étudier ensuite son égocentrisme. Enfin, nous observerons comment le portrait prend une dimension générale.

Les bons outils
- Les moralistes du XVIIe siècle : outre La Bruyère, La Rochefoucauld.
- L'observation de la valeur générale du portrait, caricature du défaut au-delà du personnage.

Le plan détaillé du développement

I. Un être répugnant
a) Un goinfre
Comportement à table (plus de la moitié du texte) : juxtaposition de propositions soulignant sa goinfrerie – accumulation de verbes (« manie, remanie, démembre » etc.) – impression d'activité compulsive (« il écure ses dents = fin du repas ? contredit par « et il continue… » = effet de surprise) – détails triviaux décrivant sa malpropreté – assimilation métaphorique Gnathon/ animal annoncée dans « la trace » et confirmée dans « râtelier ».
Transition : Ainsi, à table, Gnathon apparaît déjà comme un personnage fort mal élevé et sans gêne, ce que confirme, de façon générale, tout son comportement.
b) Un homme sans gêne ni scrupule
Relation à l'espace : accaparation (« établissement »)/ église (« sermon ») – théâtre – hôtelleries – (trait déjà présent dans la description du repas : « place », « maître du plat », « fait son propre ») – exigence du meilleur : adj. ordinal « première place » - superlatifs répétés « meilleure chambre, meilleur lit » - avantages acquis par mensonge (incise : « si on veut l'en croire »).
Transition : Le personnage n'a aucun scrupule à s'octroyer ce qu'il y a de mieux et à mépriser tous ceux qui l'entourent, ne songeant qu'à son intérêt propre. Il révèle par là même un repli essentiel sur lui-même.

II. Un être égocentrique
a) L'égocentrisme
Trait central du personnage : l'égocentrisme – marqué par la reprise anaphorique du pronom « Il » dans la plupart des phrases –, réseau d'oppositions entre singulier (« Il ») et termes au pluriel (« conviés, autres », tous les hommes »).
Transition : Gnathon se distingue donc en permanence des autres, il ne songe qu'à lui, ne vit que pour lui-même et reste profondément indifférent au sort d'autrui.
b) L'indifférence à autrui
Négations restrictives (« ne… que ») dans l'ouverture et la clôture du portrait – note finale de la gradation (« embarrasser », « plaindre », « pleurer »… « maux/ mort ») = hyperbole « extinction du genre humain ».
Transition : La boucle semble bouclée, le portrait est définitivement centré sur un unique personnage, à l'exclusion de tout autre, comme pour bien symboliser l'égocentrisme absolu d'un être qui ne se préoccupe que de lui. Le moraliste livre ici une satire particulièrement vive de ce genre d'individu.

III. Un portrait chargé
a) Une caricature
Moraliste effacé – seul témoin : pronom indéfini « on » : dans « on le suit », « on veut ») – évocation objective laissant tout le champ à son sujet = caricature. Nombreux pluriels et indéfinis à valeur généralisante, en particulier avec la répétition de « tous » ou « tout ». La Bruyère le présente, à table, grimaçant de façon exagérée et ridicule : « il roule les yeux en mangeant » et la métaphore du râtelier accentue encore la charge satirique de la description.
Transition : La caricature, en forçant les traits de Gnathon, permet au moraliste de donner une portée générale à son texte.
b) L'indétermination
Le portrait de Gnathon n'est pas tant celui d'un personnage que celui d'un vice : l'égocentrisme. Nom de fiction à consonance grecque (Gnathon) = abstraire le personnage d'un cadre référentiel trop précis et caractérisé. Actions présentées en focalisation externe : emploi du présent de l'indicatif, valeur narrative étendue à la dimension de vérité générale, intemporelle.
Transition : Ainsi, à travers le portrait chargé de Gnathon, La Bruyère dépeint le tableau d'une facette peu glorieuse de la nature humaine et non d'un individu particulier.

Conclusion

À travers son allure de goinfre sans gêne et caricaturé de façon ridicule, Gnathon incarne un vice humain redoutable, l'égocentrisme. À une époque où d'autres moralistes, comme La Rochefoucauld par exemple, dressent eux aussi un constat assez sombre de l'amour-propre, La Bruyère, à travers le portrait de cet individu, vise les hommes en général et donne d'autant plus de poids à sa satire qu'il semble décrire de façon faussement objective les faits et gestes de son personnage. Le moraliste a su croquer sur le vif les expressions les plus marquantes d'un défaut toujours vivace.

Ce qu'il ne faut pas faire
Paraphraser le texte en récapitulant les actions de Gnathon. C'est là le principal défaut des commentaires.

SUJET TOMBÉ AU BAC SUR CE THÈME

Dissertation
– En quoi l'évocation d'un monde très éloigné du sien permet-elle de faire réfléchir le lecteur sur la réalité qui l'entoure ? (Sujet national, 2010, séries ES, S)

ZOOM SUR…

Des écrivains qui se détestent.

Fondées sur des différends esthétiques ou personnels, les « haines » entre écrivains s'expriment dans des formes variées, de la petite phrase assassine au pamphlet outrancier, en passant par l'épigramme.

XVIIe siècle
Boileau dénigre la poésie de Ronsard : « Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,/ Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.
Ronsard, qui le suivit, par une autre méthode,/ Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode
Mais sa muse, en français parlant grec et latin,/ Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,/ Tomber de ses grands mots le faste pédantesque. »
(Boileau, *Art poétique*, 1674.)

XVIIIe siècle
Ennemi (littéraire) des philosophes, Fréron s'attaqua surtout à Voltaire qu'il avait décrit dans les *Lettres sur quelques écrits du temps* : « sublime dans quelques-uns de ses écrits, rampant dans toutes ses actions ». La critique se prolongea dans chaque numéro de *L'Année littéraire*, avec une causticité qui n'excluait pas une certaine courtoisie. Voltaire répliqua par des pièces ridiculisant Fréron, et lui lança cette épigramme :
« L'autre jour au fond d'un vallon,
Un serpent piqua Jean Fréron ;
Que croyez-vous qu'il arriva ?
Ce fut le serpent qui creva. »
Fréron répondit que l'épigramme existait depuis belle lurette, sous la plume de Bruzen de La Martinière, et rétorqua :
« Un gros serpent mordit Aurèle :
Que croyez-vous qu'il arriva ?
Qu'Aurèle en mourut ? Bagatelle !
Ce fut le serpent qui creva. »

XIXe siècle
Le succès d'Alexandre Dumas lui attire bien des critiques. La pire fut celle de Mirecourt qui, dans *Fabrique de romans : maison Alexandre Dumas et compagnie* s'attaquait plus à l'homme qu'à ses ouvrages, ce qui lui vaudra d'être condamné à 15 jours de prison pour diffamation.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Mères porteuses : libres ou exploitées ?

Faut-il autoriser ou interdire la pratique des « mères porteuses » – la gestation pour autrui (GPA) – en France ? Deux philosophes engagés depuis des années sur ces questions très sensibles de bioéthique, Sylviane Agacinski (le *Corps en miettes*, Flammarion) et Ruwen Ogien (*La Vie, la Mort, l'État*, Grasset), débattent dans ces pages. Leurs divergences semblent irréductibles.

Sylviane Agacinski exprime dans son essai *Corps en miettes* (Flammarion) un véritable « dégoût à devoir argumenter pour dire pourquoi il est indigne de demander à une femme de mettre son ventre à disposition d'autrui », et s'inquiète de l'usage marchand du corps humain. Ruwen Ogien de son côté, dans *La Vie, la Mort, l'État* (Grasset), s'élève contre les ingérences de l'Etat dans la vie privée des femmes qui décident de porter l'enfant d'un autre, contre l'interdiction faite aux homosexuel(le)s, aux célibataires, aux veuves et aux veufs, aux personnes jugées « trop âgées » de bénéficier de l'assistance médicale à la procréation (AMP).

Après les préconisations faites début mai par le Conseil d'Etat, qui recommande de « ne pas légaliser la gestation pour autrui » dans « l'intérêt de l'enfant et de la mère porteuse », tout comme de ne pas étendre l'AMP aux homosexuels et aux mères célibataires, le débat d'idées et législatif est relancé. En effet, la loi de bioéthique de 2004 doit être réévaluée courant 2010, et beaucoup pensent que le législateur adoptera les positions du Conseil d'État. Certains approuvent, comme Sylviane Agacinski, mais aussi l'Académie de médecine pour qui la mère porteuse « remet fondamentalement en cause le statut légal, anthropologique et social de la maternité », le généticien Axel Kahn, ou encore la ministre Roselyne Bachelot. D'autres réprouvent, et proposent un encadrement des pratiques de gestation pour éviter que les femmes françaises se rendent à l'étranger, comme la sénatrice socialiste Michèle André, la secrétaire d'État à la famille Nadine Morano, ou encore l'historienne des idées Élizabeth Badinter qui entend « *reconnaître à la femme la maîtrise de son corps* » – même pour porter l'enfant d'un autre.

Sylviane Agacinski. – Par quoi commencer ? Nous pourrions poser d'abord la question de la loi. Pourquoi faut-il une « loi de bioéthique » ? Vous semblez douter de sa nécessité même…

Ruwen Ogien. – Cette loi de bioéthique ne contient pas des conseils de prudence ou des recommandations amicales. C'est une loi, c'est-à-dire des obligations et des interdictions que la puissance publique défend par la menace ou la force, par l'amende et l'emprisonnement. Dans une démocratie, il faut des raisons impérieuses et d'une nature spéciale pour justifier cette intervention violente dans la vie des gens. Ces raisons ne peuvent pas être de nature religieuse. Qui accepterait, même parmi les croyants, que la police intervienne au nom des Évangiles ? Mais elles ne peuvent pas être morales non plus. De même que l'État démocratique, laïque et pluraliste doit être neutre du point de vue religieux, il doit être neutre du point de vue éthique, c'est-à-dire ne pas puiser les raisons de son intervention coercitive dans des doctrines morales d'ensemble controversées. Il ne doit pas menacer ou contraindre au nom des idées de Kant, d'Aristote, de Levinas ou des « principes de la bioéthique ».

S. A. – La neutralité religieuse de l'État n'implique pas, à mon sens, sa neutralité éthique ou philosophique. Le droit positif, autrement dit la loi, doit bien reposer sur une idée de ce qui est juste ou injuste. C'est bien au nom d'une certaine idée de l'homme, de son humanité, de ce à quoi il a « naturellement » droit, que la Déclaration des droits de l'homme a été écrite. Il s'agissait de placer la loi au-dessus de l'arbitraire du pouvoir de l'État, et de protéger les citoyens des atteintes à leur liberté, d'où qu'elles viennent, c'est-à-dire aussi d'autrui, de n'importe quel pouvoir. La loi doit à la fois garantir les libertés fondamentales et les rendre compatibles entre elles. Elle peut interdire pour autant qu'elle protège. De plus, depuis les barbaries du XXe siècle, la notion de dignité a pris une place importante dans le vocabulaire juridique et constitutionnel, parce que les États ont éprouvé le besoin de condamner explicitement les traitements dégradants infligés aux êtres humains.

Dans l'après-Nuremberg, la déontologie médicale, héritière d'Hippocrate, devait aller plus loin et définir les limites de l'expérimentation médicale (d'où le Code de Nuremberg). Mais la question n'est plus aujourd'hui, en Europe, celle de la violence d'États totalitaires. Les puissances menaçantes sont ailleurs : dans les technologies et les marchés voyous. Ce qui est profondément inquiétant, à notre époque, c'est la demande de corps humains, de substances biologiques, c'est le besoin créé par les techniques biomédicales, et notamment par les techniques procréatives. Le corps fait l'objet d'une véritable convoitise, d'abord de la part de tous ceux qui sont les bénéficiaires du marché (agences d'intermédiaires, instituts, cliniques, médecins peu scrupuleux…), et de ceux dont les demandes sont exacerbées par les offres technologiques (demandeurs d'enfants).

Je pense que la loi doit protéger les corps des individus économiquement faibles contre cette convoitise. Une démocratie sans limitation de la puissance par le droit serait redoutable. Face aux techniques biomédicales, qui posent des problèmes humains inédits, les États ne sauraient renoncer à leur responsabilité. Vous semblez ne voir toujours que le rôle répressif de la loi et de l'État.

R. O. – Je ne prône pas du tout le désengagement de l'État dans le domaine biomédical. Je me demande seulement si l'État est habilité à définir la meilleure façon de procréer et de mourir et à l'imposer à tous par la menace et la force, ou si sa tâche ne consiste pas plutôt à protéger les conceptions de chacun en ces matières. Je propose des arguments en faveur de ce second point de vue.

J'estime que l'État ne doit pas imposer par la force une conception morale particulière. Comme il protège et défend le pluralisme religieux, il doit protéger et défendre, avec tous les moyens dont il dispose, le pluralisme moral, c'est-à-dire le droit de chacun à vivre selon ses convictions morales profondes, dans la mesure où elles ne causent pas de torts aux autres. Par ailleurs, j'estime qu'il n'existe pas d'essence du droit, qui le lierait par nature à une certaine conception éthique. Il y a seulement des systèmes juridiques concrets plus ou moins libéraux, plus ou moins répressifs.

Certains pays démocratiques, comme la Belgique, la Grèce, le Royaume-Uni ou les Pays-Bas, tolèrent ou encadrent la pratique de la gestation pour autrui. D'autres pas. Il existe un critère qui permet de décider si tel ou tel système pénal est plus ou moins libéral. Plus un système de dispositions pénales est libéral, moins il contient de « crimes sans victimes », c'est-à-dire de sanctions contre des actes qui ne causent de torts qu'à soi-même, à des adultes consentants ou aux choses abstraites ou symboliques comme les dieux, les anges ou le drapeau de la nation. À l'époque des Lumières, la formule « crime sans victime » signifiait qu'il fallait éviter de punir le blasphème, le sacrilège, le suicide, les relations sexuelles entre adultes consentants. Essayons de préserver cet esprit des Lumières. Aujourd'hui, la gestation pour autrui pourrait parfaitement être classée dans la catégorie des « crimes sans victimes ». En effet, il serait injuste de pénaliser un arrangement entre personnes consentantes en principe, qui ne vise nullement à causer des torts à des tiers, surtout pas à l'enfant à naître.

S. A. – Les motifs de nos choix sont très complexes, et l'on peut être victime de soi-même, surtout si l'on y est incité. Mais que dire ici du libéralisme ? La vision purement libérale implique de laisser les gens vivre comme ils le veulent, librement. Mais il faut distinguer entre les « droits de » et les « droits à », c'est-à-dire entre les libertés individuelles qui sont du type permission (le droit d'aller et venir, de s'exprimer, de vivre sa vie sexuelle, d'avoir des enfants, etc.), bref le droit de vivre et d'agir sans en être empêché, et les « droits à », qui impliquent une exigence et créent un devoir chez autrui.

Par exemple, le droit à la vie nous oblige à nourrir nos enfants et tous ceux qui dépendent de nous, ou même à aider, dans la mesure de nos moyens, quelqu'un qui se trouve en danger. Nous avons donc certaines obligations envers les autres comme ils en ont envers nous. Ce genre de droits appelle l'assistance d'autrui et celle de l'État à travers ses institutions. Or il est évident, selon une vision libérale, que ma vie personnelle doit être libre, mais sans que je puisse exiger pour autant d'être assisté pour la mener (par exemple, trouver un partenaire sexuel, ou avoir une descendance). Autrement dit, la liberté n'implique aucun droit à l'enfant, et il est très paradoxal d'inclure dans une vision libérale un droit à l'assistance, en dehors des traitements thérapeutiques, bien entendu.

On peut certes parler d'un droit à la santé, et la médecine doit mettre en œuvre tous les moyens possibles pour l'assurer, mais il n'y a pas de sens à parler d'un droit de chacun à la réalisation de ses désirs sexuels ou de son désir d'enfant. C'est pourquoi il est inconvenant de vouloir faire entrer la grossesse dans le cadre de l'assistance médicale à la procréation. Le recours aux organes ou aux tissus d'autrui devrait rester un traitement exceptionnel. Le don de gamètes lui-même est problématique, car il dépasse largement le cadre médical d'une thérapie. Tout cela devrait être remis à plat.

Quant au consentement, il ne peut aucunement fonder le droit à lui tout seul. Il est trop évident que, s'il s'agit de gagner sa vie, ceux qui sont dans le besoin sont prêts à consentir à bien des choses : à renoncer à leur intégrité physique ou morale, et même à vendre certains de leurs organes si rien ne les en empêche.

R. O. – Sous prétexte qu'il peut servir à légitimer des situations de domination, faut-il renoncer à faire du consentement un critère du juste dans les relations entre personnes ? Le coût moral et politique serait, à mon avis, trop élevé. Ne pas tenir compte de l'opinion d'une personne sous prétexte qu'elle n'est pas suffisamment libre, informée, rationnelle, est une attitude qui demande à être sérieusement justifiée dans une société démocratique.

Qui peut être habilité à décider que telle ou telle personne n'est pas suffisamment digne, informée ou rationnelle ? Un collège de sociologues et de métaphysiciens ? Peut-on exclure la personne visée du processus de décision sans lui porter tort ? Est-ce que cela ne reviendrait pas à la traiter de façon paternaliste, condescendante, humiliante ? Ne serait-ce pas une injustice aussi grave que celle qui consiste à se servir du consentement formel pour justifier des rapports de domination ?

S. A. – Le paternalisme n'a rien à voir avec la loi, parce qu'il désigne une protection personnelle. Vous jouez à contre-emploi en dénonçant l'humiliation de ceux que l'on veut protéger des marchés du désespoir et des contrats dégradants. Mais ce ne sont pas les mères porteuses ou ceux qui vendent leurs organes qui sont condamnables, non : ce sont ceux qui autorisent ou proposent de tels commerces. C'est le marché des ovocytes et des ventres, c'est tout le *baby business* et c'est l'exploitation des femmes qui sont répréhensibles, pas les femmes qui subissent cette exploitation. Si l'on fonde les échanges sur le consentement éclairé, alors rien n'empêche d'autoriser aussi l'achat ou la vente d'organes entre vivants.

R. O. – Il y a beaucoup d'argent qui circule dans le prélèvement de sang, d'organes et dans la gestation pour autrui. Cet argent sert à payer le personnel soignant et la maintenance des hôpitaux ou des cliniques, entre autres. Finalement, les seuls auxquels on refuse le droit moral d'être payé ou de recevoir une compensation pour leur contribution à la réalisation des objectifs thérapeutiques sont les donneurs. Il y a pas mal d'hypocrisie dans ces affaires.

S. A. – Voilà enfin un mot sur lequel nous serons d'accord : l'hypocrisie. Oui, elle règne notamment dans le discours sentimental et prétendument altruiste sur la gestation pour autrui, alors qu'il s'agit de louer des utérus.

R. O. – Je préfère en rester à une formule plus sobre comme « gestation pour autrui » qui n'interdit pas de réfléchir à la question difficile de la rémunération. Quoi qu'il en soit, s'il n'y a aucune raison de criminaliser la gestation pour autrui, je ne vois pas pourquoi elle devrait se pratiquer dans une sorte de clandestinité. L'État pourrait veiller à ce que les termes du contrat soient équitables. Mais poussons plus loin votre comparaison avec le trafic d'organes. À votre avis, est-il plus problématique de mettre ses capacités procréatives à la disposition d'autrui que de donner un rein ou une partie de son foie de son vivant ?

S. A. – En France, le don d'organe entre vivants vise à sauver des vies, pas à satisfaire une demande. Il est autorisé, à titre exceptionnel, entre des membres d'une même famille, excluant tout paiement. Il n'en pose pas moins, c'est vrai, de difficiles problèmes. Quant à l'usage des organes d'une personne pour fabriquer l'enfant d'une autre et en accoucher, il est intrinsèquement inadmissible, parce qu'il consiste à traiter un être humain comme une machine ou un animal d'élevage. Dans un troupeau, les femelles servent à faire des petits, dans l'intérêt de l'éleveur. On voudrait que des femmes servent de femelles reproductrices parce qu'elles sont rémunérées pour cela. Partout où existe cette pratique, c'est toujours un marché, jamais un don.

R. O. – Mais les mères porteuses ne sont pas toutes des misérables qui n'ont pas d'autre choix. Une enquête récente du *Newsweek* (mars 2008) montre qu'un nombre croissant de mères porteuses américaines correspond à des femmes de militaires en activité bénéficiant de revenus assez aisés. Et en traitant celles dont les choix sont plus limités comme des victimes dépourvues du moindre libre-arbitre, est-ce que vous ne portez pas atteinte à leur dignité ? Par ailleurs, je ne crois pas que la rémunération, toujours présente bien sûr, suffise à ruiner le caractère altruiste du geste des mères porteuses. Les médecins sont bien payés sans qu'on considère que la fin de leur activité est purement vénale. Enfin, les contraintes de la gestation pour autrui sont-elles vraiment plus infâmes que celles de l'athlète professionnel qui prend des risques énormes avec sa santé et qui soumet, par contrat, son régime alimentaire, ses loisirs et jusqu'à sa sexualité au bon vouloir de ses employeurs ? Dans de nombreux métiers prestigieux, il existe des contraintes corporelles 24 heures sur 24. Pensez aux actrices et aux acteurs de cinéma pendant la durée d'un tournage. Faudrait-il interdire le sport professionnel et l'industrie du cinéma parce qu'ils seraient contraires à la dignité humaine ?

S. A. – Il y aurait beaucoup à dire sur la corruption par l'argent, y compris dans le sport et ailleurs. Ce n'est pas une raison pour ajouter la grossesse, l'accouchement, et donc l'enfant, à la liste de ce qui peut se vendre et s'acheter. Quant aux mères porteuses aux États-Unis, ce sont surtout des femmes de couleur, des *nonwhite*. La question que des pays civilisés doivent se poser, c'est de savoir si l'enfantement doit entrer dans le domaine de l'industrie et sur le marché du travail. Si l'on répond oui, demain, en France, une femme pourra se demander si, en portant un enfant pour autrui, elle ne pourrait pas payer son loyer ou ses études.

R. O. – Je ne crois pas que le meilleur moyen d'aider quelqu'un à échapper à la misère soit de lui interdire d'utiliser le peu de ressources dont il dispose. De telles interdictions ajoutent une misère à une autre misère.

S. A. – Cela signifie que vous faites entrer la chair, les organes et l'être

POURQUOI CET ARTICLE ?

À la lecture de cet article, le candidat au bac de français quittera le domaine littéraire pour suivre un débat dont le cœur est la « réflexion sur l'homme ». Faut-il autoriser ou interdire la pratique des « mères porteuses » ? Sur ce sujet de société, impliquant l'éthique, l'économie, la condition féminine, cette discussion entre deux philosophes est **un exemple significatif de dialogue argumentatif**. Deux conceptions opposées se confrontent, chaque interlocuteur rebondissant sur les arguments de l'autre. il est également intéressant d'observer les moyens rhétoriques utilisés : choix des exemples, formules provocatrices, questions rhétoriques, connecteurs, etc.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

vivant lui-même parmi les « ressources » possibles. Je pense au contraire que la loi a un rôle civilisateur, et qu'elle doit exclure des échanges marchands la substance de l'être humain. Que les cellules prélevées, ou le sang, une fois transformés en produits, aient un certain coût, et même un prix, est une autre question. Mais une personne ne doit pas être exposée à se mutiler ou à sacrifier ses organes et sa vie intime pour un salaire, quel qu'il soit. C'est une forme de corruption.

R. O. – Mais s'il n'y a rien d'indigne ou de moralement répugnant dans le fait de porter un enfant pour quelqu'un d'autre, en quoi proposer à quelqu'un de le faire serait-il une « corruption » ?

S. A. – Certes, si tout est vendable, comme vous le suggérez, le concept même de corruption s'évanouit, puisque la corruption consiste à proposer d'acheter un bien en principe non vendable !

R. O. – La question de savoir ce qui est vendable ou pas est une question complexe à laquelle on ne peut pas répondre par des slogans. Pensez aux débats interminables que suscite le droit d'auteur. Certains déclarent qu'ils sont contre l'ordre marchand en général, mais pour que les artistes soient payés pour leurs œuvres. Cela montre la confusion qui entoure ces questions !

S. A. – Le corrupteur est celui qui achète, le corrompu celui qui se laisse acheter. Nous touchons ici le fond de la question : l'enfantement et l'enfant doivent-ils être des objets de transaction et de commerce ? La réponse que nous donnons à cette question dépend de l'idée que nous nous faisons de l'humanité et de la civilisation. Une femme est un être humain. Sa vie biologique n'est pas séparable de sa vie tout court, de sa biographie. Faire de sa chair l'instrument d'autrui, c'est la déshumaniser. Je sais bien que l'aliénation des femmes est très ancienne, mais les considérer comme des « gestatrices » agréées et salariées, c'est nouveau. Cela revient à traiter le ventre féminin comme une sorte de four à pain.

R. O. – L'image ne me paraît pas très heureuse. Les fours à pain n'ont rien à dire sur ce qui leur arrive. Les mères porteuses, si, même dans les pires des cas.

S. A. – Soit ! Mais, à nouveau, vous légitimez tout par le consentement, et donc par l'acceptation individuelle, sans considérer le système économique et social dans lequel les individus sont situés. Le droit n'est pas fait pour encourager les contrats masochistes. Nous sommes tous responsables des règles du jeu qui font une société, et donc de ce qui doit être ou non institué ou exclu. Par exemple : de l'âge de la majorité ou de la retraite, de ce qui est dû aux enfants (l'éducation), aux vieillards (l'assistance), aux malades (les soins). L'éthique est partout à l'horizon du droit. C'est aux sociétés humaines de dire, au moyen de la loi, le cadre de ce qui est humain ou non. D'autant que, dans le cas de la procréation, ce n'est jamais un individu tout seul qui est en cause : c'est la relation entre les générations. La maternité pour autrui fait entrer l'enfantement dans l'ordre du travail social. Dans le monde, seules les femmes pauvres vendent leurs ovocytes ou louent leur utérus. Légaliser ce commerce, cela revient à autoriser les riches à se servir du corps des pauvres.

R. O. – La façon la plus juste d'empêcher que des femmes en viennent à porter des enfants pour les autres par pure contrainte matérielle n'est pas de le leur interdire, et de les punir si elles ne respectent pas l'interdiction. C'est de tout faire pour améliorer leur condition matérielle, afin qu'elles ne se sentent pas contraintes de se livrer à cette activité. Dans les cas que vous évoquez, c'est la misère qu'il faudrait interdire et non les mères porteuses. Mais il est vrai qu'il est plus facile d'interdire les mères porteuses.

S. A. – Bien sûr, le premier devoir des États est de lutter contre la précarité et la pauvreté. Mais cela ne permet pas d'approuver la corruption des pauvres par les riches et, avec la mondialisation du marché procréatif et de certains trafics d'organes, l'exploitation des femmes des pays pauvres par les pays riches. De jeunes Indiennes n'auraient jamais pensé à louer leur utérus si des clients, étrangers pour la plupart, n'avaient été demandeurs d'enfants et si l'Inde avait interdit cette pratique. À Chypre, à Kiev, des femmes acceptent des stimulations ovariennes dangereuses pour produire des ovocytes en plus grande quantité et toucher de misérables primes. La réalité, c'est l'émergence d'un sous-prolétariat biologique féminin.

R. O. – Croyez-vous vraiment que, s'il n'y avait plus de riches ni de pauvres, plus personne n'aurait l'idée ou l'envie de mettre ses capacités reproductives à la disposition d'autrui ? Pour exprimer votre indignation à l'égard de la gestation pour autrui, vous utilisez systématiquement le mot « marchandisation ». C'est une autre façon d'interdire le débat. Qui oserait affirmer qu'il est pour la « marchandisation » ? Mais tout cela n'aide pas à clarifier les questions que tout le monde continue de se poser. Ainsi, les conclusions morales et politiques qu'il faudrait tirer de l'existence de marchés de biens qui, d'après vous, devraient complètement échapper au commerce sont loin d'être évidentes. L'existence d'un trafic d'organes n'a jamais conduit à la conclusion qu'il faut interdire le don d'organes. Pourquoi le trafic de mères porteuses devrait-il conduire à la conclusion qu'il faut interdire la gestation pour autrui, même non exclusivement commerciale ?

S. A. – Parce que l'enjeu n'est pas de savoir si une mère porteuse est plus ou moins bien rémunérée, mais si les organes d'une personne peuvent être mis au service d'autrui. Que devient le respect des personnes et de leur corps, avec de telles pratiques ? En général, même aux plus pauvres, les sociétés laissent une petite marge de vie, d'autonomie au-delà de leur travail. C'est leur existence élémentaire, privée (Marx disait précisément « leur vie biologique »), celle pendant laquelle ils vivent pour eux-mêmes, mangent, dorment, s'amusent, aiment, font des enfants et les élèvent. Si cette marge elle-même peut être achetée, utilisée, contrôlée et entrer au service d'autrui, que reste-t-il de la vie de quelqu'un ? On entre dans une forme d'aliénation organique. Et puis, avec la grossesse et l'accouchement, ce n'est pas seulement le corps de la mère qui est aliéné, c'est l'enfant qui fait l'objet d'un marchandage. Comparer la gestation pour autrui à un don d'organe, c'est faire comme si l'enfant était un organe, lui aussi.

R. O. – L'idée qu'avec les mères porteuses on consacrerait la vente d'enfant est une exagération rhétorique. Personne ne pense que les parents ayant payé 20 000 euros à une équipe médicale pour une fécondation *in vitro* ont « acheté un bébé ». Je ne vois pas pourquoi on devrait considérer autrement la mère porteuse. Il ne faut pas oublier qu'en laissant l'enfant à la naissance aux parents d'intention, la mère porteuse ne leur transfère pas des droits d'utiliser l'enfant comme un objet, ou le traiter comme un esclave, mais des devoirs d'éducation et de protection.

S. A. – La plupart des FIV sont faites avec les cellules sexuelles des parents. Mais acheter des cellules ou un embryon, comme cela se fait en Californie, c'est déjà acheter un bébé. Quant aux femmes, je maintiens qu'il revient à la loi de protéger leur corps, parce qu'il fait l'objet de convoitises spécifiques, dans l'ordre de la sexualité et de la procréation, et qu'elles sont économiquement les plus démunies.

R. O. – Protéger les gens d'eux-mêmes et empêcher qu'on profite de leur pauvreté n'est pas du tout la même chose. Par ailleurs, je ne pense pas que le droit du travail pourrait avoir pour fonction de limiter la valeur du consentement des citoyens, qui est une des sources principales de la légitimité démocratique. Si c'était le cas, il faudrait réformer ce droit pour le rendre plus démocratique. Gardons-nous aussi de sacraliser le droit du travail tel qu'il existe, car il n'empêche ni l'exploitation massive des travailleurs ni la précarité de l'emploi. En ce qui concerne les mères porteuses, tout ce que le droit du travail pourrait garantir dans son état présent, c'est que les mères porteuses soient bien traitées et correctement rémunérées, ce qui serait la moindre des choses. Encore faudrait-il, pour cela, que la gestation pour autrui soit légalisée.

S. A. – D'où vous vient cette confiance aveugle dans le consentement ? Je croyais votre regard cynique, je me demande s'il n'est pas idéaliste ! Le consentement est nécessaire, mais il n'est pas suffisant, puisqu'il est faussé par les inégalités et les besoins économiques. Et puis, pour revenir à nos premières questions, pourquoi se passer d'Aristote, de Kant, ou de Levinas, et j'ajouterai, de Jonas pour penser le droit ? Peut-on traiter, chacun pour soi, la question de l'humain ?

R. O. – On peut avoir aussi des raisons de penser que le droit et la morale devraient rester séparés.

Débat organisé par Frédéric Joignot.
(19 juin 2009)

LES ARTICLES DU Monde

Zemmour le dézingueur dézingué

Le journaliste voudrait être reconnu pour ses talents d'écrivain. Mais c'est en qualité de polémiste du samedi soir, aux dérapages pas toujours très contrôlés, qu'il s'est fait connaître du grand public.

Fatigué, Eric Zemmour. Épuisé, même. On le sent fébrile, dans ce café parisien, où il enchaîne les rendez-vous. Certes, il veut bien rencontrer des journalistes. « Mais à une condition, que vous parliez de mon livre. » Il sort donc ces jours-ci son dixième livre, *Mélancolie française*, chez Fayard. Ça devrait marcher, vu le battage entretenu autour du bonhomme. D'autant que, comme d'habitude, il y dégomme joyeusement quelques tabous, cite l'empereur romain Théodose, l'historien Edward Gibbon, Charles de Gaulle ou Karl Marx. Du Zemmour dans le texte, érudit, fanfaron, polémiste. Narcissique, aussi. « Mon livre, c'est le stade suprême du journalisme », dit-il.

À 51 ans, il est l'homme qu'on adore aujourd'hui détester, tout autant qu'on déteste l'adorer. « C'est un militant de lui-même, il est devenu son propre objet », comme aime à le décrire le journaliste Philippe Tesson, qui fut l'un de ses premiers employeurs, au *Quotidien de Paris*. Éric Zemmour, né à Montreuil-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), fils de Roger Zemmour, ambulancier, a atteint l'un de ses objectifs. « J'ai toujours voulu être écrivain, depuis l'âge de 12 ans », se souvient-il.

Il grandit dans un quartier populaire parisien. On ne croule pas sous l'argent, chez les Zemmour, venus en France pendant la guerre d'Algérie. La mère, Lucette, figure adorée, veille sur son fils. Il enchaîne les succès scolaires, mais loupe à deux reprises le concours de l'ENA. Il sera donc journaliste, avec un but : quitter l'anonymat des foules d'écrivants. Il y est parvenu, dans des proportions qui dépassent largement ses espérances. « Croyez-vous vraiment que j'aie programmé tout ça ? », interroge-t-il. « Tout ça », c'est ce scandale déclenché par ses propos, chez Thierry Ardisson. « La plupart des trafiquants sont noirs et arabes, c'est un fait », balance-t-il tout de go.

Des phrases comme celles-là, il en est coutumier. « Je pourrais assez facilement défendre la peine de mort », dit-il, en septembre 2009. Le 6 mars, sur France Ô, le journaliste s'essaie à un provocant « La discrimination, c'est la vie », précisant toutefois que « la vie est injuste »…

Voilà, un scandale après l'autre, Éric Zemmour se construit, accumule les ennemis, les rancœurs. « J'ai pourtant l'impression d'être utile… », dit-il. Ses admirateurs l'accompagnent d'émission en chronique, tentent tant bien que mal de suivre les méandres de ses réflexions. Il a un avis sur tout, souvent argumenté. Ce n'est pas un penseur. Plutôt un lecteur assidu, compulsif, qui agrège ses connaissances pour créer un corpus idéologique. On le traite de réactionnaire, il assume. Il vomit le « politiquement correct », les discours prémâchés, veut croire qu'aujourd'hui les leaders d'opinion sont ceux qu'il défie sur les plateaux de télé, tels le chanteur Christophe Willem ou le comique Ramzy. Il est favorable à l'assimilation, mais rejette l'intégration à la française, trop peu exigeante à son goût envers les immigrés.

Ainsi, lui, le juif pied-noir, a donné à ses trois enfants des prénoms issus du calendrier chrétien. Il n'est pas d'extrême droite, même si ses petites phrases font le miel des courants politiques radicaux. Il se dit de tradition gaulliste, voire bonapartiste. S'oppose ainsi au fédéralisme européen, en antilibéral convaincu. Pourfend ce qu'il considère comme une féminisation de la société. Assure que Noirs et Blancs forment deux races distinctes, fustige l'antiracisme des années 1980, cette « cause de bien-pensants »… Le besoin d'exister ? « Pas du tout, répond-il. Je combats le politiquement correct, je prends des risques, et les gens aiment ça. Le vrai marxiste, c'est moi, je parle du capital, du travail… »

Éric Zemmour est-il seulement de ce temps, de notre époque ? Dans ses livres, il parle d'une France rêvée, différente. On en ressort avec des images de royaume assiégé, d'empire sur le déclin. « Chez toi, il n'y a que du pessimisme », lui dit un jour le metteur en scène Bernard Murat. Il va même jusqu'à exhumer de vieilles citations du général de Gaulle pour appuyer son discours sur l'intégration impossible des immigrés. « Ceux qui prônent l'intégration ont une cervelle de colibri… », avait ainsi déclaré le vieux chef d'État. Serge Moati, réalisateur classé à gauche, a invité plus d'une fois Éric Zemmour à « Ripostes », l'émission qu'il présentait sur France 5. « C'est un formidable analyste qui a le goût du paradoxe, explique-t-il. Un type très aigu, d'une intelligence décapante. Il n'a rien d'un raciste, il aime secouer les idées. »

Évidemment, à trop parler, Eric Zemmour collectionne les polémiques, il les arbore, telles des décorations arrachées à l'empire du tempéré, du conformisme mou. Il teste ses idées dans des émissions de divertissement. Faute de mieux, il se lâche chez Thierry Ardisson ou chez Laurent Ruquier. « Ils sont les seuls à être venus me chercher, explique Éric Zemmour. Longtemps, les élites européistes m'ont fermé les portes. Ce n'est même pas une course au fric, mais j'ai découvert que les vrais maîtres-penseurs, c'est là-bas qu'on les trouve, c'est dans ces émissions que se forge le politiquement correct. »

Tout le monde s'y retrouve. Les producteurs des émissions, bien sûr, qui font du buzz. « Les polémistes ou les snipers sont là pour flinguer, estime François Jost, sociologue. Ils sont un élément essentiel de la dramaturgie d'un talk-show. » Les téléspectateurs se pressent, avides d'assister aux numéros de ce bretteur endiablé. Éric Zemmour ne compte plus ses collaborations médiatiques : RTL, France 2, RFO, Histoire. On l'invite partout, on se l'arrache, sur tous les thèmes. Une revanche ? « Si cela veut dire sortir de son milieu et grimper dans les hauteurs de la société, alors oui, répond Éric Zemmour. Pendant quinze ans, on ne m'a jamais rien proposé… »

Pendant quinze ans, il n'a donc été « que » journaliste, du *Quotidien de Paris* au *Figaro*, puis au *Figaro Magazine*. Dans la profession, il n'a pas que des amis. « C'est un formidable journaliste, mais aussi un redoutable solitaire, doté d'une très grande suffisance, souligne Philippe Tesson. Un garçon rare, irritant et agaçant, à l'égocentrisme dévorant. Au *Quotidien*, il était rejeté par la rédaction. » Au *Figaro*, qu'il rejoint en 1996, on ne l'apprécie guère non plus. Drôle de type, fiévreux, au sourire désarmant. Naïf et cruel. Nicolas Beytout, ancien patron de la rédaction du *Figaro*, ne le supportait pas.

Au service politique du quotidien, on surveille donc ce dézingueur, dont les articles se font rares. Arrive Étienne Mougeotte, chantre du libéralisme, qui décide d'exiler ce

POURQUOI CET ARTICLE ?

Le candidat au bac lira avec intérêt ce portrait d'Éric Zemmour. Écrivain et journaliste, il collectionne les polémiques suscitées par son refus assumé du « politiquement correct ». Gérard Davet souligne le paradoxe : Éric Zemmour est à la fois un produit du microcosme intellectuel parisien et la voix de la « France profonde ». Tout en délivrant des informations précieuses sur les enjeux des débats actuels autour de l'identité nationale, l'article de Gérard Davet est aussi **un modèle de portrait charge**.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

souverainiste au *Figaro Magazine*. Avant d'envisager, après ses propos sur les « trafiquants », de le licencier, purement et simplement. « Ça m'a dépassé, j'ai été peiné, dit Éric Zemmour. Étienne Mougeotte ne m'a même pas parlé. » Finalement, le patron de la rédaction est revenu sur sa décision. La Société des journalistes du Figaro a pris la défense du trublion cathodique. « Moi qui ne croyais pas être populaire… », s'étonne Éric Zemmour.

Et puis les lecteurs se sont manifestés. En nombre, pro-Zemmour pour la plupart. Il ne veut pas d'un parallèle avec l'humoriste de France Inter Stéphane Guillon. « Lui, c'est un acteur comique, dit Éric Zemmour. Il est l'incarnation du conformisme absolu, le faux rebelle parfait. » Éric Zemmour est revenu sur ses propos sur « les Noirs et les Arabes ». Il a écrit à la Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme (Licra), qui souhaitait le poursuivre en justice. « Ce n'est pas une lettre d'excuses, dit-il, mais une lettre d'explications. Dans cette histoire, j'ai été la victime de certaines associations qui veulent me faire la peau. »

Il accuse Thierry Ardisson d'avoir spectaculairement mis en scène ses excès de langage. Il sait bien que, souvent, il va très loin. Il suffit de le bousculer un peu. « Faut pas que je m'énerve… », admet-il. Mais peut-on « secouer les idées » en fin de soirée, face à Lady Gaga ou Christophe Willem ? « Il n'est pas calculateur, pas cynique, simplement, il est de la galaxie Gutenberg, il n'a pas les codes de la télé, décrypte son acolyte des plateaux télé, l'écrivain Éric Naulleau. Mais, au fond, c'est un type de gauche. » Ses amis le mettent en garde. À trop se disperser, on devient partie intégrante d'un système que l'on voudrait pourfendre.

L'ancien secrétaire d'État à la justice Pierre Bédier connaît l'homme par cœur. Ils se sont rencontrés sur les bancs de Sciences Po, avant qu'Éric Zemmour ne tente le concours d'entrée à l'ENA. « C'est mon ami, je l'aime, assure l'ancien élu UMP. Son problème, c'est qu'il est passé de l'écrit à la télé, et ce modèle fait pour la ménagère de moins de 50 ans est réducteur. Lui qui vit sa France de manière viscérale est devenu prisonnier d'un système. »

Isabelle Balkany, élue UMP des Hauts-de-Seine, ne dit pas autre chose. Elle le connaît bien, son Éric Zemmour. « Il n'est pas xénophobe. Mais je lui dis "Bien fait !" Je suis allée chez Ruquier à deux reprises, c'est l'enfer, les jeux du cirque. Lui qui est à la fois introverti et extraverti, du coup, on l'enferme dans un personnage. Reviens à l'écriture, Éric ! »

Il est un vrai paradoxe vivant. Ce pur produit du microcosme parisien est devenu le héraut d'une France profonde. Son discours aux accents frontistes, évidemment récupéré par les extrêmes, encensé dans la blogosphère, projette une image trouble qui n'est pas réellement la sienne.

« Je n'ai de haine pour personne, dit Éric Zemmour. Cette histoire, c'est celle d'une chasse moralisatrice au dérapage, on tue pour sauver l'âme de l'hérétique. » Éric Zemmour serait donc ce Torquemada des samedis soir, un inquisiteur soumis, à son tour, à la question.

Gérard Davet
(1er avril 2010)

ENSEIGNEMENT DE LITTÉRATURE
PREMIÈRE L

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

REPÈRES

Une langue officielle ?
Pour simplifier la gestion administrative du royaume de France et assurer sa centralisation, François Ier promulgue, en 1535, l'édit de Villers-Cotterêts qui fait du français la langue officielle de juridiction. Cependant, le peuple continue à utiliser les diverses langues régionales ; c'est la Révolution qui décrètera le français, « langue nationale ».

La Pléiade
La rencontre de Ronsard et Du Bellay aura une influence déterminante sur la poésie française. Au collège de Coqueret, ils étudient les Anciens sous la conduite de l'humaniste érudit Dorat. Ils formeront, avec cinq confrères, un groupe d'abord nommé la Brigade, puis la Pléiade, en hommage aux poètes grecs de l'époque alexandrine. Du Bellay aura la charge de rédiger le manifeste du groupe, dont le titre, *Défense et Illustration de la langue française* est déjà un programme. Il s'y prononce contre l'usage du grec et du latin dans la création poétique, non par refus des Anciens dont il a, comme ses compagnons, longuement étudié les œuvres, mais au contraire pour mieux en assumer l'héritage. Il propose d'en imiter les « genres » mais dans un français enrichi par les créations lexicales des auteurs. Lui-même introduit le sonnet dans la poésie, avec son premier recueil, *L'Olive*.

Le sonnet
D'origine italienne (Pétrarque), le sonnet est introduit en France à l'aube du XVIe siècle. Formé de 14 vers, répartis en deux quatrains et deux tercets, il est devenu, dans sa concision et le raffinement de ses rimes, le joyau de l'art poétique, invitant chaque génération à se dépasser. C'est le cas au XIXe siècle, où, renouvelé par Baudelaire, il devient la forme fétiche de la génération parnassienne (Leconte De Lisle, Heredia) puis de Mallarmé. Le schéma de rimes est en général le suivant :
– rimes embrassées (abba) dans les quatrains ;
– schéma (ccd) (ede) ou (ccd) (eed) dans les tercets.

Vers un espace culturel européen : Renaissance et humanisme

L'humanisme est un mouvement intellectuel et culturel qui s'est épanoui pendant la Renaissance. Il a conduit à une nouvelle vision du monde et à de nouveaux modes de connaissance à travers une remise en cause des traditions. Il est, en effet, et comme son nom le souligne, une affirmation de l'homme et une réflexion sur la place de celui-ci dans l'univers.

Érasme par Hans Holbein le Jeune, 1523.

Les origines

Au XVIe siècle, **un humaniste est un professeur qui enseigne les « humanités »**, c'est-à-dire la grammaire, la rhétorique et le commentaire des auteurs. Ces matières permettent aux étudiants de devenir des hommes au sens noble du mot, c'est-à-dire des hommes ayant une connaissance du beau, du vrai et du bien à la fois. L'humanisme correspond ainsi à un **idéal de dignité et de liberté humaine**.

Pétrarque (1304-1374) est un poète lyrique nourri de culture antique et, en particulier, de Cicéron et de Virgile. À partir de ces références, il élabore une œuvre personnelle – à la fois en langue latine et en italien – qui va être admirée et imitée aux XVe et XVIe siècles, notamment en France. En parallèle, il travaille sur des manuscrits latins et grecs. En effet, l'imprimerie, qui apparaît aux alentours de 1455, facilite la diffusion de la pensée grecque dans toute l'Europe.
Dans la seconde moitié du XVe siècle, **Marsile Ficin** traduit et commente les œuvres du philosophe grec Platon. Il cherche, dans ses écrits, à **concilier la philosophie antique et la théologie chrétienne** et exprime l'idée selon laquelle la grandeur humaine ne peut se comprendre que dans un univers ordonné par une puissance créatrice : Dieu.
Pic de la Mirandole (1463-1494), autre grande figure des débuts de l'humanisme, présente, dans le *Discours sur la dignité de l'homme* (1486), des formules pouvant être prises comme les devises des humanistes, par exemple : « Dépendre de sa propre conscience plutôt que des jugements extérieurs ».

Les principes humanistes

L'humanisme en France est souvent associé à l'imprimerie. Il est vrai que les imprimeurs de la Sorbonne, mais aussi ceux de Lyon, sont des savants ou poètes, même si l'humanisme n'a pas « attendu » l'imprimerie pour naître, et que la recherche d'une culture nouvelle a précédé cette invention essentielle.
Guillaume Budé, juriste et érudit, est justement l'un de ces savants. En 1530, sous l'impulsion de François Ier, il fonde le **Collège royal**, devenu aujourd'hui le Collège de France. Cette institution enseigne non seulement les matières traditionnelles, c'est-à-dire la grammaire et la rhétorique, mais aussi le latin, le grec, l'hébreu, la médecine, les mathématiques, etc.
Le Collège royal se démarque de la Sorbonne, et s'oppose même à elle : d'une part en proposant des disciplines nouvelles, d'autre part, et surtout, en osant approcher au plus près des textes sacrés.
Les savants du Collège traduisent **la Bible en français** et ils commentent ce texte, ce qui passe aux yeux des tenants de la tradition pour une quasi-hérésie. En réalité, les commentaires de la Bible étaient déjà nombreux au Moyen Âge. Mais la découverte de nouveaux manuscrits et la véritable nouveauté est de vouloir produire **un texte débarrassé des contresens accumulés par les copistes**. Cette volonté entraîne une mise à distance critique de la tradition, que les théologiens de la Sorbonne supportent difficilement.
Le Collège royal est également la manifestation de l'une des grandes ambitions de l'humanisme : **l'ambition pédagogique**. En effet, tous les humanistes ont contribué à la **diffusion du savoir**. Les manuels de grammaire, les traductions, les dictionnaires sont des outils essentiels mis à la disposition des étudiants, mais aussi des hommes de la bonne société désireux de se cultiver. Plusieurs éléments font l'originalité de cette pédagogie :
– refus du jargon spécialisé et obscur ;
– volonté de faire du manuel, non une fin en soi, mais un « passeur » (l'objectif d'une grammaire n'est pas de faire collection des règles mais de permettre la lecture directe des auteurs anciens) ;
– exercices d'application ;
– réflexion sur la façon dont l'éducation peut être « efficace » (refus de la brutalité et d'une trop grande sévérité au profit d'une attention accordée aux enfants, tentative d'abolition des classes sociales, mise en place d'un temps de « relâche », d'activités variées, de discussions libres avec le maître, etc.).
L'humanisme chercher aussi à **former des orateurs**, c'est-à-dire des hommes maîtres de leur parole et capables d'analyser la parole d'autrui : deux conditions qui permettent à chacun de devenir véritablement « citoyen » et libre. L'humaniste cherche en effet une expression juste et précise, mais aussi plaisante et émouvante, une expression imprégnée des modèles des grands auteurs, non pas pour les copier servilement, mais pour mieux dire la spécificité de sa propre voix.
Le langage est alors à la fois porteur de beauté et de vérité. Capable d'humour, usant de tous les registres (*cf.* Rabelais), il est manifestation de liberté, sans jamais être un pur jeu formel.
Le programme du Collège, ou d'autres écoles, révèle également que l'humanisme se veut multiple : les sciences accompagnent les lettres, ainsi que les arts.
Comme le montre l'opposition entre le Collège royal et la Sorbonne, **l'humanisme et la religion** ont des **liens à la fois serrés et lâches**. Serrés, parce que les humanistes entreprennent leurs études pour aller plus en profondeur dans la compréhension des textes, et pour approfondir leur foi. Lâches, parce que leurs connaissances les mènent à une mise en doute de l'enseignement traditionnel de la religion, de sa doctrine, et de ses pratiques.
Érasme, humaniste des Pays-Bas, est ainsi l'auteur d'une traduction de la Bible jugée dangereuse par les partisans de la tradition (malgré l'absence de condamnation du pape).
En Allemagne, les croyants éprouvent un sentiment de rejet vis à vis de nombreux abus ou dérives de l'Église : conduite indigne de certains ecclésiastiques, importance trop grande accordée aux rites et surtout trafic d'indulgences (« commerce » par lequel les pécheurs pouvaient racheter leurs erreurs en payant l'Église). Luther lance alors le **mouvement de la Réforme** qui vise le domaine ecclésiastique, mais aussi les structures sociales et politiques. La Réforme rejoint l'humanisme dans le refus d'une tradition sclérosée et le désir du retour au sens, au vrai, à l'aide d'une érudition maîtrisée.

Humanisme et Europe

Le mouvement humaniste ne peut pas être circonscrit dans un espace restreint – de l'Italie à l'Allemagne, en passant par la France –, non seulement **il a circulé dans l'Europe entière, mais encore il a contribué à la constituer**.

L'imprimerie permet **la diffusion de l'écrit** ; les voyages sont des moyens de connaissance « expérimentale » de l'ailleurs et du différent ; les échanges artistiques et les liens politiques aux XVe et XVIe siècles montrent l'humanisme comme un souffle passant au travers des frontières. En Angleterre, où les universités d'Oxford et Cambridge accueillent l'enseignement nouveau, **Thomas More** est l'auteur d'une œuvre novatrice : *Utopie* (1516). Aux Pays-Bas, **Érasme, surnommé « le prince des humanistes »**, publie *L'Éloge de la folie* (1509). En Espagne, l'humanisme est également très présent mais doit composer avec le dogmatisme catholique, ses contraintes, et son bras effrayant, l'Inquisition.

Conclusion

L'humanisme est donc un mouvement qui dépasse le cadre d'un pays. Du point de vue temporel, il est également difficile de lui donner des limites précises. Certains posent la chute de Constantinople comme point de départ (1453) et l'affichage des articles de protestation de Luther contre le pape comme limite finale (1517). Ces dates ont cependant quelque chose d'artificiel et de restreint. Elles ne rendent pas compte de la multiplicité d'un mouvement qui prend ses racines dans le Moyen Âge, pénètre bien avant dans le XVIe siècle, jusqu'à Montaigne qui, malgré son scepticisme, reste imprégné des ambitions et des principes humanistes.

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **La leçon de Rabelais, les yeux et les oreilles** p.80-81
(Jean Céard, 25 mars 1994)

REPÈRES

Une étiquette a posteriori.
Le terme « humanisme » ne désigne pas spécifiquement la pensée du XVIe siècle. Créé en 1765 en plein siècle des Lumières, il signifie alors « philanthropie » (intérêt pour l'homme). Ce n'est que dans la seconde moitié du XIXe, au moment où les historiens tentent de définir les époques historiques et les courants de pensée, qu'on l'applique aussi aux idées de la Renaissance. Les « humanistes » sont ainsi nommés parce qu'ils font porter leur réflexion sur des disciplines à dimension « humaine » (philosophie, arithmétique, etc.), par opposition aux dogmes dispensés par l'enseignement théologique.
Léonard de Vinci (1452-1519), à la fois ingénieur, architecte, peintre et anatomiste, incarne cet idéal de l'humaniste curieux de tout et aux talents multiples. Même s'il n'a pas reçu une formation précisément humaniste, Vinci vit dans le même univers de valeurs que les érudits. Comme ces derniers, les artistes sont fascinés par les mystères de l'univers et cherchent à les approcher. Tous désirent mieux connaître le monde, dans sa surface comme dans sa profondeur.

DATES CLÉS

1440 : Perfectionnement par Gutenberg des procédés de l'imprimerie (usage des caractères mobiles en plomb et de la presse à imprimer).
1492 : Découverte de l'Amérique par les Européens.
1515-1547 : Règne de François Ier qui favorise un développement important des arts et des lettres sous l'influence de la Renaissance italienne.
1535 : Édit de Villers-Cotterets.
1549 : Publication de *Défense et illustration de la langue française* (Du Bellay).
1562 : Début des guerres de religion entre catholiques et protestants.
1572 : Massacre de la Saint-Barthélemy : une partie de la noblesse protestante et des milliers d'anonymes sont massacrés sur l'ordre de Catherine de Médicis.
1589 : Accession d'Henri IV au trône de France. Il pacifie le royaume.
1598 : Publication de l'Édit de Nantes qui libéralise le culte de la religion protestante.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

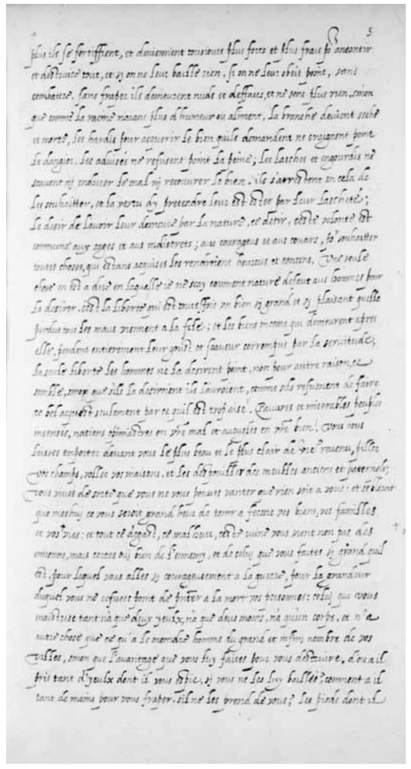
REPÈRES

Deux figures de style essentielles de la provocation.

Hyperbole
L'hyperbole est une figure de style qui consiste à mettre en relief une notion, une idée, par l'exagération des termes employés. Ainsi, par exemple, dans « J'ai mille choses à te dire ! », l'exagération passe par le choix de l'adjectif numéral « mille ». L'hyperbole utilise des superlatifs, des adverbes, des comparaisons (« s'ennuyer à mourir »), des préfixes (*super-*, *hyper-*, *méga-*, etc.).
Dans le texte à commenter, on trouve une hyperbole « numérique » (« le moindre homme du grand *nombre infini* de vos villes ») et une hyperbole comparative (« tant d'indignités, que les bêtes mêmes ou ne sentiraient point ou n'endureraient point »).

Question rhétorique
Une question rhétorique (ou question oratoire) est une question de discours qui induit une « réponse » évidente. Elle implique le destinataire du discours en le « forçant » à admettre le contenu de la réponse.
Dans l'extrait proposé ci-contre, La Boétie accumule plusieurs phrases de ce type : « D'où il a pris tant d'yeux, dont il vous épie, si vous ne les lui baillez ? » ; « Comment a-t-il tant de mains pour vous frapper, s'il ne les prend de vous ? » ; « Les pieds dont il foule vos cités, d'où les a-t-il, s'ils ne sont les vôtres ? » Les « yeux » du tyran, qui surveillent, les « mains » qui frappent, symboles de la coercition, les « pieds » qui foulent, symbole du mépris sont ceux du peuple, ce qui est mis en évidence ici, c'est qu'aucun homme n'a tant d'organes.
« Comment a-t-il aucun pouvoir sur vous que par vous autres mêmes ? » ; « Comment oserait-il vous courir sus, s'il n'avait intelligence avec vous ? ». Ces deux autres questions rhétoriques s'élèvent du concret (les organes) à l'abstrait (pouvoir, intelligence) pour énoncer la même évidence : c'est la soumission, voire la complicité du peuple qui « fait » le tyran.

Lecture méthodique à l'oral : Explication d'un extrait d'Étienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire*



Manuscrit du *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie, (1574).

Le texte

Celui qui vous maîtrise tant n'a que deux yeux, n'a que deux mains, n'a qu'un corps et n'a autre chose que ce qu'a le moindre homme du grand nombre infini de vos villes ; sinon qu'il a plus que vous tous, c'est l'avantage que vous lui faites, pour vous détruire. D'où il a pris tant d'yeux, dont il vous épie, si vous ne les lui baillez ? Comment a-t-il tant de mains pour vous frapper, s'il ne les prend de vous ? Les pieds dont il foule vos cités, d'où les a-t-il, s'ils ne sont les vôtres ? Comment a-t-il aucun pouvoir sur vous que par vous autres mêmes ? Comment oserait-il vous courir sus, s'il n'avait intelligence avec vous ? [...] Vous vous affaiblissez, afin de le faire plus fort et plus roide, à vous tenir plus court la bride ; et de tant d'indignités, que les bêtes mêmes ou ne sentiraient point, ou n'endureraient point, vous pouvez vous en délivrer, si vous essayez, non pas de vous en délivrer, mais seulement de le vouloir faire. Soyez résolus de ne servir plus, et vous voilà libres.
(Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, 1548.)

Introduction

La Boétie (1530-1563) est resté dans les mémoires comme l'ami de Montaigne avec lequel il partage le même idéal de tolérance.
Dans cette œuvre de jeunesse, La Boétie réfléchit sur la tyrannie. Elle ne repose, à ses yeux, que sur le consentement du peuple qui a perdu son aspiration naturelle à la liberté.
Cet extrait correspond a un discours provocateur pour montrer que les hommes sont responsables de leur servitude.
Comment La Boétie parvient-il à convaincre les hommes qu'ils sont les propres responsables de la tyrannie qui pèse sur eux ?

Les bons outils

Observer les procédés littéraires de la provocation :
– emploi des pronoms (présence et place du vous en particulier) ;
– figures de style (questions rhétoriques, hyperbole) ;
– organisation des phrases renversant le rapport sujet/ objet.

Le plan détaillé du développement

I. Un discours polémique.
a) Les formes du discours
Multiples pronoms de 2e personne. L'impératif final appelle les hommes à réagir.
b) Inclure les interlocuteurs dans le discours
Recours aux questions rhétoriques, interpellant les lecteurs, tout en leur imposant les réponses.
c) Une portée polémique
Choix d'images frappantes, notamment celle de l'animal, pour choquer, interpeller le lecteur et le faire réagir.

II. Thèse : l'existence de la tyrannie repose sur une contradiction fondamentale.
a) L'existence d'un tyran
Définition restrictive du tyran (usage de la négation restrictive « ne... que », adjectifs numéraux, comparaison avec « le moindre homme ») : le tyran est un homme comme un autre, pourtant il les domine.
b) Le tyran, un homme surhumain
Le tyran semble donc décupler les capacités d'un seul homme (expressions hyperboliques : « vous maîtrise tant », « tant d'yeux », « tant de mains », « les pieds dont il foule vos cités »).

III. Clé de cette contradiction : les hommes créent eux-mêmes les conditions de leur esclavage.
a) Le tyran, une création de tous
Phrases renversant le rapport sujet/objet : le « vous » devient agent. C'est donc lui qui fait le tyran.
b) Le peuple n'est pas innocent
Peuple « complice » : expressions supposant un assentiment.
L'existence de la tyrannie réside donc dans la seule volonté du peuple (relevé et analyse des verbes de volonté dans les dernières lignes de l'extrait).

Conclusion

Ce texte provoque le lecteur, en inversant le rapport de responsabilité qui justifie l'existence d'une tyrannie. Cet extrait est caractéristique de l'esprit humaniste par le souci accordé à la dignité humaine.

Ce qu'il ne faut pas faire

• Relever des figures de style sans les mettre en relation avec le sens du texte.
• Se contenter de reformuler l'idée principale du texte.

RÉFLEXIONS SUR LE POUVOIR

• « Qu'une nation ne fasse aucun effort, si elle veut, pour son bonheur, mais qu'elle ne travaille pas elle-même à sa ruine. »

• « Ils ne sont grands que parce que nous sommes à genoux. »

• « Quelle malchance a pu dénaturer l'homme – seul vraiment né pour vivre libre – au point de lui faire perdre la souvenance de son premier état et le désir de le reprendre ? »
(Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, 1548.)

• « Sur le plus beau trône du monde, on n'est jamais assis que sur son cul ! »

• « Qui se connaît, connaît aussi les autres, car chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. »

• « Il n'y a point de bête au monde tant à craindre à l'homme que l'homme. »

• « Ne cherchons pas hors de nous notre mal, il est chez nous, il est planté en nos entrailles. »
(Michel Eyquem deMontaigne, *Essais*, 1580-1588.)

• « Comment pourrais-je gouverner autrui, qui moi-même gouverner ne saurais ? »
(François Rabelais, *Gargantua*, 1534.)

• « La tâche de l'homme politique est de tirer d'affaire au moins quelques individus. »
(Thomas More, *Utopie*, 1516.)

PERSONNAGES IMPORTANTS

Grands noms de l'humanisme.

Érasme (1467-1536), à la source de la Renaissance intellectuelle
D'origine hollandaise, Érasme reprend des études à Paris, à l'âge de 25 ans, auprès des humanistes français. Il publie en 1500 ses *Adages* et en 1511, son plus célèbre ouvrage : *Éloge de la folie*. Dans cette « déclamation » qui fourmille de citations et de références savantes, Érasme ébranle les fondements de toutes les certitudes humaines. Son « relativisme » est un élément fondamental de la pensée de la Renaissance.

Agrippa d'Aubigné, poète « engagé »
Écrit entre 1577 et 1589, le long poème des *Tragiques* (10 000 vers) n'a pu paraître qu'en 1616, dans une France religieuse pacifiée. Sur un ton tour à tour épique, prophétique, parfois violemment satirique, Agrippa d'Aubigné évoque les longues luttes religieuses du XVIe siècle en pourfendant l'intolérance catholique.

Montaigne (1533-1592) et les *Essais*
Édités dans leur première version en 1580, enrichis au fils des années, les *Essais* de Montaigne inaugurent une nouvelle forme littéraire annoncée dans l'avertissement au lecteur : *« je suis moi-même la matière de mon livre »*. Recueil de réflexions sur son caractère et les épisodes de sa vie, il s'en dégage une philosophie du bonheur de portée universelle. Leur version définitive paraît à titre posthume en 1595.

La Boétie (1530-1562) précurseur des « Lumières »
Le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie, publié en 1574, préfigure la philosophie des Lumières. Sa thèse originale, selon laquelle le peuple qui se donne un roi ou un tyran assure volontairement son esclavage, a été populaire notamment pendant la Révolution. : *« C'est un extrême malheur que d'être assujetti à un maître, dont on ne peut être jamais assuré qu'il soit bon, puisqu'il est toujours en sa puissance d'être mauvais quand il voudra. »*

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

La leçon de Rabelais, les yeux et les oreilles

Avec sa volonté forcenée d'une ouverture au monde, Rabelais s'inscrit dans l'immense bouillonnement de la Renaissance.

Que nuit de toujours savoir et toujours apprendre, fût-ce d'un pot, d'une guedoufle, d'une moufle, d'une pantoufle ? » À Epistémon qui hésite à aller consulter la sibylle de Panzoust, soupçonnée d'être un suppôt du diable, Pantagruel réplique par ce plaisant éloge de la curiosité. La nature elle-même semble en établir la légitimité ; « non sans cause », dit le Géant, elle nous a fait les oreilles toujours ouvertes, « n'y apposant porte ni clôture aucune », alors que nos yeux, eux, peuvent se fermer au monde. Les yeux sont assurément l'une des voies du savoir : Pantagruel est dit « amateur de pérégrinité et désirant toujours voir et toujours apprendre ». Mais, dans cette quête, les oreilles semblent bien l'emporter. Ce n'est peut-être pas sans raison que Gargantua a choisi, pour venir au monde, de sortir par l'oreille de sa mère. Et Frère Jean, qui n'est guère avide d'accroître son savoir, soutient qu'il n'étudie jamais de peur des oreillons, des « auripeaux ». Nous sommes ainsi faits pour que « tous jours, toutes nuits, continuellement, puissions ouïr, et par ouïe perpétuellement apprendre ».

Les oreilles grandes ouvertes, attentif à tous les savoirs, Rabelais est un témoin actif de la culture de son temps. Il en a l'ampleur et brasse avec aisance théologie, droit et médecine, comme il accueille des savoirs plus secrets ou qui n'accèdent guère à l'expression écrite : on sait quel document exceptionnel est son œuvre pour les historiens de la culture populaire. De la culture de son temps, il a aussi l'ambition ; il est l'un des premiers à introduire en français le mot « encyclopédie » – et il ne lui donne pas le sens mou auquel nous sommes accoutumés : l'encyclopédie, pour lui, ne consiste pas à savoir tout de tout, mais bien à disposer d'un savoir attentif à sa propre cohérence, essentiellement soucieux d'apercevoir les connexions des disciplines. Pour traduire ce mot qui est encore un néologisme, du Bellay parle du « rond des sciences », et Guillaume Budé forge le bizarre équivalent d'« érudition circulaire ». C'est bien ainsi que Rabelais l'entend : Gargantua invite par exemple son fils à apprendre les plus beaux textes du droit civil en les confrontant avec la philosophie.

Revenir à l'authenticité

Rabelais témoigne encore de la culture de son temps quand il en recommande la méthode principale, qui porte le beau nom de « philologie » : il faut revenir aux textes rendus autant que possible à leur authenticité et débarrassés des gloses qui les chargent et les souillent, à la façon – cette rude image est de Pantagruel – d'une « belle robe d'or triomphante et précieuse à merveille » qui serait « bordée de merde ». Cette méthode consiste aussi à conjoindre sans cesse les mots et les choses, les *verba* et les *res*. Pantagruel n'étudiera pas seulement Plutarque et Platon, mais aussi Pausanias et Athénée, ces antiquaires si soigneux de consigner les choses et de nous en transmettre l'épaisseur : la philologie est tout le contraire de la logophilie, qui aime les mots pour eux-mêmes.

Comme les novateurs de son époque, Rabelais croit à l'éducation, mais, comme eux aussi, il ne la conçoit que comme une sorte de va-et-vient entre l'observation du monde et le témoignage des livres, et ceux-ci ont assez d'importance pour que, pendant les repas, on s'informe de la qualité des aliments dont on se nourrit en se reportant aux grands auteurs qui en ont traité, au point, pour en être plus assuré, de les faire apporter à table. Le savoir des autres est appelé à guider et à contrôler l'expérience ; les oreilles sont appelées à guider et à contrôler le témoignage des yeux.

Ni les yeux ni les oreilles ne suffisent séparément à fonder le savoir ; pour l'établir, leur collaboration est nécessaire. Épistémon, entrant dans la chaumine de la sibylle de Panzoust, a tort de s'assurer, au vu de sa seule apparence, qu'elle est une vraie sibylle. Mais ceux qui se contentent d'ouïr ont également tort : Ouï-dire, qui tient « école de témoignerie », est « aveugle et paralytique des jambes » ; il ne se soucie ni de regarder ni d'aller sur place et se contente de ragots et de rumeurs. La bibliothèque doit s'ouvrir sur le monde, le monde entrer dans la bibliothèque : ainsi va le savoir de la Renaissance.

Ce savoir qui fait la part si belle aux Anciens est tout entier tourné vers la modernité : la vérité est fille du temps, nous ne sommes pas condamnés à la pure répétition. C'est la conviction des hommes de la Renaissance : parmi bien d'autres, Ambroise Paré l'affirme au début de son œuvre, comme, de son côté, le cosmographe André Thevet. C'est aussi la leçon de l'oracle Bacbuc : « Vos philosophes, qui se complaignent que toutes choses ont été par les anciens écrites, que rien ne leur est laissé de nouveau à inventer, ont tort trop évident. » Et Rabelais, dans la généalogie de Pantagruel, s'amuse à parodier ceux qui, tout entiers tournés vers le passé, voudraient que toutes les inventions remontent à la plus haute Antiquité. Parmi ses lointains ancêtres, le Géant compte Gemmagog, « qui fut inventeur les souliers à poulaine », Morguan, qui « premier de ce monde joua aux dés avec ses besicles », et Happemousche, « qui premier inventa de fumer les langues de bœuf à la cheminée, car auparavant le monde les saloit comme on fait les jambons ».

En ce XVIe siècle qu'on a justement défini comme le siècle des ingénieurs, la modernité, c'est aussi le développement des techniques. Rabelais a perçu cette nouveauté. L'épisode de Messere Gaster, au *Quart Livre*, n'est pas tant l'expression d'une philosophie « matérialiste » qui placerait dans la satisfaction des besoins et des désirs de l'homme le ressort de son ingéniosité qu'une alerte méditation sur l'esprit humain qui, confronté au manque et à la pénurie, trouve dans son ingéniosité les arts aptes à aménager la nature, à apprivoiser ses forces latentes. Ingéniosité si grande que les hommes, ayant inventé l'agriculture, puis le commerce, puis, pour les défendre, l'art militaire, ne se trouvent pas démunis quand leurs ennemis s'avisent de retourner celui-ci contre eux, et découvrent la manière de forcer les boulets de canon à rebrousser chemin et à revenir à l'envoyeur ! Il y a un Léonard de Vinci en Rabelais. Il n'a évidemment pas manqué de célébrer l'art de l'imprimerie comme ses contemporains éclairés. Et il devance beaucoup d'entre eux dans la perception des changements profonds que ne manquera pas de provoquer la découverte des terres nouvelles.

POURQUOI CET ARTICLE ?

Le candidat au bac trouvera dans cet article de Jean Céard, grand spécialiste du XVIe siècle et auteur d'une édition critique de l'œuvre de Rabelais, **des éléments de réflexion indispensables pour bien situer son importance dans le XVIe siècle littéraire et philosophique**. À côté des personnages les plus connus de son œuvre, tels Pantagruel, Gargantua et Panurge, Jean Céard convoque ici d'autres figures significatives : Épistémon le précepteur, Bacbuc l'oracle, Bridoye le juge. L'analyse des épisodes dont ils sont les protagonistes montre à quel point Rabelais incarne l'esprit de la Renaissance et de l'Humanisme : il est l'inventeur de « l'encyclopédie » (au sens d'un savoir maîtrisé), partisan d'un retour aux textes débarrassés de leurs commentaires, attentif au développement des techniques. Rabelais est aussi le défenseur du français contre le latin – qu'il connaît parfaitement – et tourne en dérision les « subtiles niaiseries » des scolastiques, revendiquant l'« ignorance sacrée » à laquelle lui donne droit son immense érudition.

Ce sens de la modernité, l'usage résolu de la langue française en témoigne. Il est significatif de voir un ardent amateur de l'Antiquité jeter le discrédit sur les « rapetasseurs de vieilles ferrailles latines », les « revendeurs de vieux mots latins tout moisis et incertains » et soutenir que « notre langue vulgaire n'est tant vile, tant inepte, tant indigente et à mépriser qu'ils l'estiment ». Tout le monde se souvient de l'épisode de l'écolier limousin qui ne veut parler qu'un indigeste et prétentieux franco-latin et dédaigne « l'usance commune de parler ». Mais, à la différence des faux modernes qui ne méprisent que parce qu'ils ne savent pas, Rabelais plaide pour « notre langue gallique » parce qu'il est également chez lui dans l'antiquaille.

L'éducation des sphincters

Ce dynamisme d'un savoir tourné vers la modernité, vers les tâches du monde d'aujourd'hui, d'un savoir qui hérite pour transmettre, innerve l'œuvre de Rabelais. C'est lui qui permet de faire du petit Gargantua cet être apte à commander que révélera la guerre picrocholine. Pourtant sa nature ne l'y disposait guère ; né flegmatique, il semblait destiné, comme dit un médecin du temps, à se suffire d'un lit et d'une marmite. Sa petite enfance le fait voir livré aux manifestations de son naturel, fiantant, pissant, rendant sa gorge, rotant, éternuant et se morvant en archidiacre, peu pressé de quitter le lit et avide de gagner la table.

Voilà l'être qu'une éducation bien conduite va changer en bon roi. Ce n'aura pas été sans peine, et son père ne commence à placer en lui des espérances que lorsque l'enfant l'entretient des diverses méthodes qu'il a essayées pour mieux se torcher le cul. L'éducation d'un flegmatique commence par le contrôle des sphincters. D'autres progrès, certes, seront nécessaires. Quand le petit Gargantua, d'abord éduqué par des précepteurs sophistes, c'est-à-dire des représentants de l'âge gothique, de la culture gothique, est confronté au jeune Épistémon, fruit de la culture nouvelle, il ne sait répliquer à un discours parfaitement dominé qu'en se cachant la tête dans son bonnet et en pleurant comme une vache : « Et ne fut possible de tirer de lui une parole, non plus qu'un pet d'un âne mort. »

Être orateur, maîtriser la parole : voilà le signe d'une bonne éducation, d'un accès réussi au métier d'homme. Cet idéal d'humanité regarde l'esprit et le corps ensemble : parler, ce n'est pas seulement dire, c'est aussi pouvoir communiquer par tout son être, savoir associer son corps à l'acte de parole, car il y a, disait déjà Quintilien, une sorte d'éloquence du corps. Conception charnelle du langage dont tout lecteur de Rabelais qui a de l'oreille sent qu'elle est consubstantielle à son écriture. Etudiant à Montpellier, Rabelais a participé à la représentation d'une comédie. Chacun de ses livres s'ouvre par un prologue, terme emprunté au théâtre. Le langage ne se dit pas seulement, il se joue. Cela parce que la culture n'est pas de l'ordre de l'avoir, mais de l'ordre de l'être. « Deviens ce que tu es », recommandait Érasme : la culture bien comprise en est le moyen.

Rabelais – et c'est là une conviction profonde de l'humanisme tout entier – suggère, en effet, qu'il peut y avoir mauvais usage de la connaissance. Dans ce magnifique éloge de la culture nouvelle qu'est la célèbre lettre de Gargantua à son fils, il vaut la peine de relever ces mots révélateurs : « Je vois les brigands, les bourreaux, les aventuriers, les palefreniers de maintenant, plus doctes que les docteurs et les prêcheurs de mon temps. »

En certaines mains, la culture peut se pervertir. Si le jeune Épistémon illustre les vertus de la rhétorique, instrument de la maîtrise de la parole, d'autres peuvent la mettre au service de leur appétit de tromper ou de se tromper. Le séduisant Panurge est là pour l'attester. Conduit par son désir, amoureux de soi, il est toujours en quête d'argent et prétend que l'univers est régi par les emprunts et les dettes et qu'il ne fait que se conformer à l'ordre universel. Son interlocuteur Pantagruel ne se refuse pas au plaisir d'ouïr son beau discours, mais préférerait assurément que Panurge, au lieu de le donner pour justification de sa conduite, ne l'eût prononcé que par manière de jeu.

C'est encore Panurge qui, prêt à aller prendre conseil de la fameuse Sibylle, assure que les plus grands personnages se sont bien trouvés d'avoir recueilli les avis des femmes. Et il cite Pythagore, Socrate, Empédocle et « notre maître Ortuinus », espérant sans doute que le souvenir de la célèbre Diotime, à qui Socrate devait une partie de sa sagesse, fera oublier que le théologien Ortuinus passait pour avoir engrossé une servante – originale façon de progresser dans la sagesse grâce aux femmes. L'érudition aussi peut être mise au service d'un certain terrorisme intellectuel.

Références érudites

Humaniste, Rabelais multiplie dans son œuvre les références érudites. Certaines pages, comme au *Tiers Livre* la consultation du juge Bridoye, en sont presque illisibles. Le lecteur d'aujourd'hui les regarde avec respect, déconcerté par ce déferlement. Il ne lui reste, pour en rendre compte, qu'à louer globalement la science de Maître François, bon représentant de « l'esprit » de la Renaissance et de sa boulimie intellectuelle, ou, à l'inverse, à soupçonner Rabelais de parodier un travers de son temps. C'est aller trop vite en besogne.

Le rire de Rabelais n'épargne pas l'érudition, sans pourtant qu'il ne faille y voir que dérision. Rire de connivence quand la référence érudite est comme un signe adressé à la complicité du lecteur qui partage le même savoir : l'Europe culturelle, c'est aussi ce sentiment, très fort chez les humanistes, de former une communauté – supranationale, dirions-nous –, qui, constituée dans et par une commune passion pour les lettres antiques, fondement de l'identité européenne, a conscience de ce que la diversité de ses intérêts répond à de mêmes enjeux. Rire d'espièglerie, quand la référence érudite, plus ou moins truquée, concourt à resserrer cette complicité, mais signale aussi qu'on n'est pas prisonnier du savoir, mais capable de jouer avec lui.

Mais ce n'est pas assez dire. L'examen de l'épisode de Bridoye suggère une troisième voie, qui pourrait bien être la principale. Bridoye est un juge actif, affairé même, qui ne se détermine qu'en respectant scrupuleusement les formes juridiques, qu'en vérifiant sans cesse la conformité de ses choix avec les textes de droit ; mais, au moment de prononcer la sentence, il s'en remet au sort des dés ! Tout se passe comme si, après avoir multiplié les actes de la procédure selon les règles les mieux reçues du droit, il estimait que juger est un acte suprême qui requiert l'aide et l'assistance du ciel et que toute son activité préalable, à laquelle certes il avait le devoir de s'adonner, n'était que l'expression de sa bonne volonté. Extraordinaire apologue de la nécessité et, pourtant, du néant de l'érudition. Toute la culture de la Renaissance est là : la quête ardente du savoir se résout finalement en cet idéal auquel, dans la tradition de la docte ignorance, Lefèvre d'Étaples a donné le nom d'» ignorance sacrée ».

L'aptitude à rire de tout

Cette attitude s'exprime dans la critique véhémentement moqueuse des théologiens, des scolastiques, et de leurs « subtiles niaiseries », pour parler comme Érasme. Nulle part on ne les a raillés avec plus de verve que dans le discours que prononce Maître Janotus de Bragmardo pour obtenir restitution des cloches de Notre-Dame ; il faut l'entendre vanter « la substantifique qualité de la complexion élémentaire qui est introniffiquée en la terrestréité de leur nature quidditative », ou bâtir ce beau raisonnement : « *Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans, clochativo clochare facit clochabiliter clochantes.* » Dans la parodie burlesque du latin savant, Molière n'a pas fait mieux.

La scolastique ne s'est jamais tout à fait relevée de tels sarcasmes. Sarcasmes injustes, assurément. Mais il serait également injuste de ne pas voir dans ces partis pris, dans ces dérisions, le sentiment qui anime toute la Renaissance : la certitude de vivre un âge nouveau, de réinventer la culture, de définir une nouvelle manière de penser, de parler, d'être au monde. Cette certitude est source de gaieté, et les personnages de Rabelais sont gais : c'est la gaieté, l'aptitude à rire de tout, qui sauve ceux-là mêmes que son œuvre tourne en dérision, pour peu que leur rire ne les épargne pas. Janotus lui-même s'associe à l'immense éclat de rire qui accueille sa harangue, et l'amour de soi qui conduit Panurge ne l'empêche pas de savoir souvent garder quelque distance avec soi, rire de soi. Pour être sage, il faut savoir être fou.

Dans les temps de désenchantement et de crise – et Dieu sait si la Renaissance a connu de profondes crises, dont la plus apparente est l'éclatement de la chrétienté millénaire –, il n'est pas sans fruit de prêter l'oreille à l'optimisme vigilant dont témoigne l'œuvre de Rabelais. Né au soir du XVIe siècle, il ignore la mélancolie des fins de siècle.

Jean Céard
(25 mars 1994)

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles

L'ESSENTIEL DU COURS

REPÈRES

Différentes réécritures de Madame Bovary.

Madame Bovary est le roman qui a le plus suscité le « désir palimpsestueux » (selon le mot de Genette) des réécritures : pastiches, parodies, transpositions, suites et développements romanesques sur les personnages secondaires dont voici quelques exemples…

• Alain Ferry, *Mémoire d'un fou d'Emma*, 2009.
Un homme abandonné par sa femme trouve la consolation dans la relecture de *Madame Bovary*.

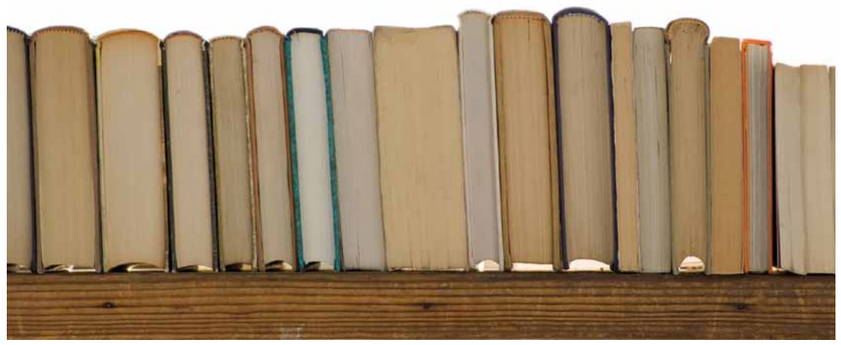
• Claro, *Madman Bovary*, 2008.
Avec le même point de départ, le narrateur trouve ici dans le roman de Flaubert un antidote en « entrant » dans le texte pour en modifier l'intrigue et la structure, en endossant diverses identités : puce, voyeur, pique-assiette, rôdeur et passager clandestin de la nef flaubertienne en déroute.

• Philippe Doumenc, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, 2007.
À partir des derniers mots chuchotés par Emma : « Assassinée, pas suicidée. », deux policiers de Rouen sont dépêchés à Yonville afin d'élucider l'affaire. Plusieurs suspects possibles : un mari cocufié, un prêteur sur gages, deux femmes de caractère, un cynique libertin, un pharmacien concupiscent…

• Antoine Billot, *Monsieur Bovary*, 2006.
Monsieur Bovary était-il vraiment ce cocu pitoyable, ce praticien incompétent ? Réponse dans une dizaine de cahiers manuscrits découverts au début de ce siècle dans un grenier. La signature, un «B» énigmatique, pourrait être celle d'un des acolytes silencieux du narrateur de *Madame Bovary*, qui, dans le premier chapitre fait entendre sa voix diluée dans le « nous » d'un sujet pluriel.
Dans cette veine de réécriture centrée sur Charles Bovary : Laura Grimaldi, *Monsieur Bovary*, 1991 et Jean Améry, *Charles Bovary, Médecin de campagne, Portrait d'un homme simple*, 1991.

Les réécritures, du XVII^e siècle à nos jours

Un écrivain est avant tout un lecteur : il est nourri de littérature. De fait, lorsqu'un auteur décide de prendre la plume, il est déjà imprégné des textes, des histoires et du style de ceux qui l'ont précédé : il emprunte donc des chemins déjà parcourus. Quelles formes peut prendre cet emprunt ? Comment l'emprunt s'intègre-t-il au texte nouveau, et comment en révèle-t-il l'originalité ?



Les différents modes de la réécriture

Un texte littéraire peut, tout d'abord, contenir un certain nombre de fragments venus d'un ou de plusieurs autre(s) texte(s). Dans ce cas, l'auteur intègre à son œuvre des éléments propres à l'éclairer ou l'enrichir. **La citation est un court extrait, reproduit généralement entre guillemets ou en italiques.** Elle peut être présente dans le récit, ou bien dans le discours des personnages, ou encore en épigraphe – c'est-à-dire au début d'une œuvre ou d'un chapitre. Le sens de la citation influe sur le sens du texte de différentes façons : elle peut venir appuyer une argumentation ou, au contraire, faire l'objet d'une contestation. Elle permet parfois de caractériser un personnage (notamment lorsque l'auteur, ou un personnage, qualifie le héros du nom d'un autre personnage célèbre : un Dom Juan, un Rastignac, etc.).
Exemple : l'épigraphe du roman *Les Gommes* d'Alain Robbe-Grillet (1985) est une citation de Sophocle : « Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi ». Cette phrase initiale met le lecteur sur la piste de la mythologie grecque, et, avec le terme « solution », lui indique que le roman tourne peut-être autour d'une énigme.
L'**allusion** permet de **faire écho à un texte précédent**, mais de façon implicite. La source n'est pas donnée de façon claire, et l'auteur compte alors sur la **culture de son lecteur**, avec lequel il tisse un **lien de connivence**.
Exemple : dans le même roman de Robbe-Grillet, on trouve ainsi le dialogue suivant : « – Dis-moi un peu quel est l'animal qui est parricide le matin… – Il ne manquait plus que cet abruti-là, s'écrie Antoine. Tu ne sais même pas ce que c'est qu'une oblique, je parie ? – Tu m'as l'air oblique, toi, dit l'ivrogne d'un ton suave. Les devinettes, c'est moi qui les pose. J'en ai une tout exprès pour mon vieux copain… […] – Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir ? » Il est ainsi fait allusion au mythe d'Œdipe, en le détournant : la forme des questions est la même, mais la réponse attendue n'est plus « l'homme » mais « Œdipe ». Ce dialogue vient donc s'ajouter à l'épigraphe et forme un réseau souterrain, qui permet au lecteur de comprendre que le texte qu'il découvre prend sens à partir du mythe antique.
Le pastiche est l'imitation du style d'un auteur. Dans ce cas, l'écrivain B « joue » à écrire comme l'écrivain A, la plupart du temps en amplifiant certaines marques de son écriture (par exemple, la longueur et la complexité des phrases de Proust). **L'intention peut être comique, voire satirique**, mais elle peut constituer également un simple **jeu avec le lecteur**, qui prend plaisir à reconnaître le style de l'auteur imité.
La parodie consiste en une déformation du style, ou du texte d'origine. Il peut y avoir un changement de registre (du tragique au comique, de l'épique au prosaïque, etc.), ou changement de genre (du théâtre à la chanson). Si le plus souvent, la parodie a, comme le pastiche, un but comique, elle peut cependant avoir pour objectif de **souligner l'écart entre le texte source et le texte actuel, afin de renouveler une réflexion**.
Exemple : dans *La Machine infernale*, Cocteau s'empare lui aussi du mythe d'Œdipe ; lorsqu'arrive le moment de l'énigme posée par le Sphinx au héros, voici le dialogue qui nous est livré : « *(Le Sphinx, qui est d'abord apparu à Œdipe sous les traits d'une jeune fille, lui donne la solution de l'énigme.) Le Sphinx* – […] Je te demanderais par exemple : Quel est l'animal qui marche sur quatre pattes le matin, sur deux pattes à midi, sur trois pattes le soir ? Et tu chercherais, tu chercherais. À force de chercher, ton esprit se poserait sur une petite médaille de ton enfance, ou tu répéterais un chiffre, ou tu compterais les étoiles entre deux colonnes détruites ; et je te remettrais au fait en te dévoilant l'énigme. Cet animal est l'homme qui marche à quatre pattes lorsqu'il est enfant, sur deux pattes quand il est valide, et lorsqu'il est vieux, avec la troisième patte d'un bâton. *Œdipe* – C'est trop bête ! »
La transformation du texte initial a pour conséquence d'ôter à Œdipe sa grandeur, sa sagacité, puisque la solution lui est donnée par le Sphinx lui-même. La réplique du personnage « C'est trop bête ! », par son registre familier, souligne le prosaïsme choisi par Cocteau : le tragique n'est plus le domaine réservé des héros, mais il rejoint ici la sphère commune.
La **traduction** est encore un autre mode de réécriture ; le passage d'une langue à une autre entraîne de **nombreuses transformations**, et pose **des problèmes d'interprétations** au traducteur. En effet, il est délicat de parvenir à traduire le sens exact d'un mot ou d'une phrase, mais aussi ses connotations, le registre de langue, etc. De plus, chaque langue s'accompagne d'une culture propre, et **aucune transposition n'est jamais parfaite**, ce que le proverbe italien « Traduttore, traditore » (« Traducteur, traître ») met en lumière.

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

• **Victor Hugo appartient à tous** p. 86-87
(Dominique Noguez, 27 juin 2001)

• **Les infortunes des « Misérables »** p. 87-88
(Alain Salles et Martine Silber, 18 mai 2001)

La transposition ou l'imitation est une variation littéraire assumée à partir d'un sujet, d'un thème déjà exploité par un autre auteur, ou encore d'un « mythe » (comme celui d'Œdipe, mais aussi celui de Faust, de Dom Juan, etc.). Des auteurs comme Racine ou Corneille, au XVII^e siècle, puisent ainsi dans le fonds antique pour écrire leurs tragédies.
Le changement de forme, par exemple l'adaptation d'un roman au cinéma, est également une forme de transposition.

Les positions face à ces procédés d'écriture

On peut d'abord considérer qu'une écriture totalement vierge de toute référence à d'autres textes est une illusion. **Écrire, c'est forcément réécrire** :
– soit parce que de façon inconsciente, tout auteur est imprégné de ceux qui l'ont précédé ;
– soit parce que, de façon volontaire, les auteurs cherchent à rendre hommage à leurs prédécesseurs ou, au contraire, à les tourner en dérision.
Dans tous les cas, **la création est une inscription dans une lignée d'œuvres**. Cette position est celle de la Renaissance et du XVII^e siècle. L'humanisme, qui redécouvre les textes de l'Antiquité, puis le classicisme, ne conçoivent pas l'écriture autrement que comme l'imitation des Anciens. La valeur d'une œuvre ne réside pas, alors, dans le fait d'être totalement inédite : elle réside dans sa capacité à redonner vie à l'œuvre ancienne, et à l'enrichir par un style propre.
Cependant, **on peut également considérer que l'emprunt n'est pas loin du plagiat**, c'est-à-dire du « pillage » d'œuvres, et de la répétition, c'est-à-dire du ressassement sans apport nouveau. De plus, le fait de penser, comme le faisaient les Classiques, que l'imitation est la seule voie possible, comporte des risques, en particulier celui de briser un élan créateur original. Les modèles peuvent alors devenir les gardiens d'une prison littéraire.
Au XIX^e siècle**, les Romantiques voient la réécriture comme un carcan**. Pour eux, les modèles jusque-là admis sont des prescripteurs de normes facteurs de sclérose.

Mais, tout en respectant le désir de nouveauté et en acceptant une ouverture, il faut admettre que celui qui écrit ne peut faire autrement que de **puiser dans un fonds** (que ce soit au niveau des mots, du lexique, ou des thèmes). **La réécriture est créative, dynamique, lorsqu'elle articule l'ancien et l'inédit**. Il faut, pour cela, que l'auteur comprenne et écoute la source qu'il a choisie, mais sans la recopier servilement. Un angle novateur est nécessaire pour « dépoussiérer » le modèle, de même que le modèle est nécessaire pour donner vie au successeur. C'est le sens de la formule de Paul Valéry : « Le lion est fait de mouton assimilé. »

D'autre part, chaque œuvre d'art est multiple, riche d'interprétations différentes. Les réécrire, c'est finalement leur redonner sa richesse, en accentuant un aspect jusque-là peut-être négligé ou minimisé.

• *Cette diablesse de Madame Bovary,* Lionel Acher, 2001
Alliée au Diable, Madame Bovary ressuscitée, alias Fausta de la Vaubyessard, règle ses comptes avec tous ces hommes qui furent causes de ses malheurs et se venge de Flaubert lui-même.

• *Emma, Oh ! Emma !,*
Jacques Cellard, 1992.
Une réécriture iconoclaste où Jacques Cellard donne la pleine mesure de ses talents d'auteur romanesque : intrigue sans faille, mouvement dramatique, psychologie pénétrante et surtout une maîtrise de l'écriture qui est un défi à Flaubert.

• *Madame Bovary sort ses griffes*, Patrick Meney, 1991.
Transposition parodique dans le monde de la publicité, de la sponsorisation et de la privatisation, où Gustave Flaubert se voit prié par son éditeur de revoir sa copie.

•*Mademoiselle Bovary*,
Raymond Jean, 1991.
Berthe, la fille de Mme Bovary, ouvrière dans une filature normande, vient demander des comptes à Flaubert : inversant fiction et réalité, Raymond Jean s'introduit avec une irrévérence affectueuse dans le chef-d'œuvre qu'il admire.

• *Mademoiselle Bovary*,
Maxime Benoît-Jeannin, 1991.
Mademoiselle Bovary non seulement redonne vie aux personnages du roman précédent (Homais, Rodolphe, l'usurier Lheureux…) mais s'enrichit plus encore de figures inattendues et hautes en couleur telles que Bouvard et Pécuchet, Baudelaire, les frères Goncourt… L'auteur accomplit le projet inachevé de son grand-père, son homonyme, qui avait reçu de Flaubert l'autorisation d'écrire une « suite .

• *Madame Homais*,
Sylvère Monod, 1988.
Sylvère Monod conte la vie de la femme du pharmacien, avant, pendant et après le séjour des Bovary à Yonville. Le bon Charles ne fut pas le seul mari trompé de la commune.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

LA FABLE DE LA FONTAINE

Le Chêne un jour dit au Roseau :/
« Vous avez bien sujet d'accuser la Nature ;/ Un Roitelet pour vous est un pesant fardeau./ Le moindre vent, qui d'aventure/ Fait rider la face de l'eau,/ Vous oblige à baisser la tête :/ Cependant que mon front, au Caucase pareil,/ Non content d'arrêter les rayons du soleil,/ Brave l'effort de la tempête./ Tout vous est Aquilon, tout me semble Zéphyr./ Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage/ Dont je couvre le voisinage,/ Vous n'auriez pas tant à souffrir :/ Je vous défendrais de l'orage ;/ Mais vous naissez le plus souvent/ Sur les humides bords des Royaumes du vent./ La nature envers vous me semble bien injuste.
– Votre compassion, lui répondit l'Arbuste,/ Part d'un bon naturel ; mais quittez ce souci./ Les vents me sont moins qu'à vous redoutables./ Je plie, et ne romps pas. Vous avez jusqu'ici/ Contre leurs coups épouvantables/ Résisté sans courber le dos ;/ Mais attendons la fin. » Comme il disait ces mots,/ Du bout de l'horizon accourt avec furie/ Le plus terrible des enfants/ Que le Nord eût portés jusque-là dans ses flancs./ L'Arbre tient bon ; le Roseau plie./
Le vent redouble ses efforts,/ Et fait si bien qu'il déracine/ Celui de qui la tête au Ciel était voisine/ Et dont les pieds touchaient à l'Empire des Morts.
(Jean de La Fontaine, *Fables*).

LA FABLE D'ÉSOPE

Le roseau et l'olivier disputaient de leur endurance, de leur force, de leur fermeté. L'olivier reprochait au roseau son impuissance et sa facilité à céder à tous les vents. Le roseau garda le silence et ne répondit mot. Or le vent ne tarda pas à souffler avec violence. Le roseau, secoué et courbé par les vents, s'en tira facilement ; mais l'olivier, résistant aux vents, fut cassé par leur violence.
Cette fable montre que ceux qui cèdent aux circonstances et à la force ont l'avantage sur ceux qui rivalisent avec de plus puissants.
(Ésope, « Le Roseau et l'Olivier »)

Commentaire de texte :

Jean Anouilh, « Le Chêne et le Roseau »

Le texte

Le chêne un jour dit au roseau :
« N'êtes-vous pas lassé d'écouter cette fable ?
La morale en est détestable ;
Les hommes bien légers de l'apprendre aux marmots.
Plier, plier toujours, n'est-ce pas déjà trop
Le pli de l'humaine nature ? »
« Voire, dit le roseau, il ne fait pas trop beau ;
Le vent qui secoue vos ramures
(Si je puis en juger à niveau de roseau)
Pourrait vous prouver d'aventure,
Que nous autres, petites gens,
Si faibles, si chétifs, si humbles, si prudents,
Dont la petite vie est le souci constant,
Résistons pourtant mieux aux tempêtes du monde
Que certains orgueilleux qui s'imaginent grands. »
Le vent se lève sur ces mots, l'orage gronde.
Et le souffle profond qui dévaste les bois,
Tout comme la première fois,
Jette le chêne fier qui le narguait par terre.
« Hé bien, dit le roseau, le cyclone passé –
Il se tenait courbé par un reste de vent –
Qu'en dites-vous donc mon compère ?
(Il ne se fût jamais permis ce mot avant.)
Ce que j'avais prédit n'est-il pas arrivé ? »
On sentait dans sa voix sa haine
Satisfaite. Son morne regard allumé.
Le géant, qui souffrait, blessé,
De mille morts, de mille peines,
Eut un sourire triste et beau ;
Et, avant de mourir, regardant le roseau,
Lui dit : « Je suis encore un chêne. »
(Jean Anouilh, « Le Chêne et le Roseau », *Fables*.)

Introduction

La Fontaine, célèbre fabuliste du XVII^e^ siècle, mais aussi partisan des Anciens, c'est-à-dire de l'imitation des textes de l'Antiquité, s'est en grande partie inspiré des fables d'Ésope pour composer ses propres récits. Ainsi, sa fable « Le Chêne et le Roseau » trouve son origine dans « Le Roseau et l'Olivier » d'Ésope.
À son tour, l'écrivain et dramaturge Jean Anouilh s'est inspiré de la réalisation de La Fontaine pour donner sa propre version de cette fable, également intitulée « Le Chêne et le Roseau ». Comme son prédécesseur, Anouilh présente le dialogue entre les deux végétaux, l'un droit et « grand », l'autre petit et souple, puis la tempête qui s'abat sur eux, déracinant le chêne mais laissant la vie sauve au roseau. Pourtant, au-delà de ces emprunts, parfois parodiques, Anouilh livre ici un apologue à la morale implicite radicalement différente : le chêne apparaît noble, alors que le roseau est finalement plutôt mesquin et haineux. Comment Anouilh reprend-il ici ce récit célèbre pour donner à entendre une morale inattendue ?
Dans un premier temps, nous observerons ce récit vif et plaisant, avant de nous intéresser aux caractéristiques de la récriture. Nous étudierons enfin les deux personnages et la morale de l'apologue.

Le plan détaillé du développement

I. Un récit vif et plaisant
a) Un récit vif et dense
Brièveté, 31 vers, alternance aléatoire octosyllabes/ alexandrins. Variété des rimes utilisées : croisées puis suivies succèdent aux rimes embrassées.
Peu de détails et absence d'indices spatio-temporels précis « un jour », dans « les bois ». Les personnages ne sont pas décrits, ils sont simplement désignés avec le déterminant défini : « le chêne », « le roseau ». Densité : dialogue initial introduit par un seul vers, suivi d'une péripétie narrée en 4 vers ; dernier dialogue, après la tempête = dénouement agonie du chêne et une ultime réplique.
Transition : La concision et la versification de la fable en font donc un texte plaisant à lire, d'autant plus qu'il se caractérise aussi par une grande vivacité.
b) Un récit vivant
Récit central de la tempête au présent de narration.
Théâtralité : large part du dialogue, répliques introduites par la répétition du verbe « dire ». Enchaînement de questions / réponses.
Oralité : interjection suivie de l'adverbe « Hé bien », première réponse du roseau qui semble d'abord décalée par rapport à la question du chêne mimant ainsi une conversation banale et quotidienne.
Mélange de registres de langue : soutenu (« lassé », « d'aventure » ou « ramures ») et familier (« marmots »).
Transition : Ainsi, les personnages prennent vie à travers le dialogue qui donne une grande vivacité à la fable, tout comme dans le texte original de La Fontaine.

II. Une récriture parodique
a) Les effets d'écho
Éléments repris de La Fontaine : le titre de la fable, les personnages, le schéma général de l'apologue (deux végétaux confrontés à la même péripétie, mort du chêne et survie du roseau). Premier vers de la version d'Anouilh identique à celui de La Fontaine : « Le chêne un jour dit au roseau ».
Répétition du verbe « plier » par le chêne = écho de la célèbre réplique du roseau : « Je plie et ne romps pas. »
Fable brève faisant alterner alexandrins et octosyllabes.
Termes archaïsants connotés XVII^e^ siècle : inversion de l'adjectif « l'humaine nature », « voire », synonyme ancien de « vraiment », « mon compère ».
Transition : À l'évidence, cette fable est bien une récriture de celle de La Fontaine, dont elle reprend clairement les caractéristiques. Cependant, cette reprise se nuance d'une certaine distance amusée, qui donne à la fable moderne des accents parodiques.
b) Une récriture amusée
Allusions à la version de La Fontaine : la tempête se déchaîne « tout comme la première fois ». Les personnages eux-mêmes semblent connaître la fable de La Fontaine : « N'êtes-vous pas lassé d'écouter cette fable ?/ La morale en est détestable ».
L'usage que les adultes font des fables de La Fontaine lues aux enfants : « Les hommes [sont] bien *légers* de l'apprendre aux *marmots*. » = ton critique + terme familier et péjoratif suggèrent avec humour une forme de supériorité, témoignant ainsi d'une grande distance par rapport à la fable originale.
Transition : En effet, même si le chêne meurt aussi dans cette version, la morale qui se dégage de l'apologue est bien différente de celle de La Fontaine.

III. La morale
a) Le roseau
Le roseau se caractérise par sa lâcheté. Il se réfugie derrière le groupe qu'il prétend former avec « les petites gens ». Au lieu de parler simplement en son nom, il utilise le pronom personnel « nous », en affirmant par exemple « nous autres [...] résistons [...] mieux ». Discours revendiquant sa petitesse. Répétition de l'adjectif « petit » ; énumération d'adjectifs : « si faibles, si chétifs, si humbles, si prudents ». Répétition de « si » rythme régulier de l'alexandrin (quatre groupes de trois syllabes) suggèrent une forme de mesquinerie. Méchanceté dans le dénouement, attitude haineuse mise en valeur dans la brève phrase nominale : « Son morne regard allumé. » Les « peines » du chêne lui permettent d'exprimer sa « haine », comme le soulignent les deux termes à la rime.
Transition : Le portrait du roseau est donc bien négatif et s'oppose à celui du chêne.
b) Le chêne
Le chêne se caractérise par son orgueil et sa fierté.
Première réplique : arrogance face au roseau, auquel il reproche implicitement de « plier ».
Ironie envers lui et envers la morale de La Fontaine : répétition de « plier », en jouant sur le mot pour mieux dénoncer cette faiblesse humaine (« le pli de l'humanité »).
Transformation du personnage dans le dénouement : devient héroïque et touchant :
– champ lexical de la souffrance (« souffrait », « blessé », « morts », « peines », « triste », souligné d'ailleurs par l'enjambement du vers 27 au vers 28) ;
– rythme saccadé des derniers vers, accents pathétiques à l'agonie de l'arbre ;
– appellation métaphorique « le géant » et répétition de « mille » qui lui confèrent une dimension quasiment épique.
Transition : Sa grandeur s'oppose de façon flagrante à la petitesse du roseau. Sa dernière réplique révèle sa noblesse : au moment de mourir, il réaffirme une identité à laquelle il n'a pas voulu renoncer. Par là, l'auteur suggère une morale originale.
c) La morale
Les végétaux personnifiés représentent deux types d'ho- Comportement et discours caractéristiques d'humains confrontés aux « tempêtes » symbolisant les événements difficiles, les crises de la vie. Évocation explicite des hommes : « l'humaine nature », « petites gens », « certains orgueilleux ». Ces pluriels et l'usage du « nous » permettent d'ailleurs de donner une portée générale au discours du roseau, encore renforcée par le verbe au présent gnomique : « nous [...] résistons ». La position du narrateur se dessine de plus en plus clairement au fil de la fable :
– commentaire entre parenthèses (« Il ne fût jamais permis ce mot avant » = lâcheté et vindicte du roseau qui apostrophe le chêne en le nommant « mon compère ») ;
– pronom personnel indéfini « on », = narrateur témoin (« on sentait [...] sa haine satisfaite »).
Critiquant ainsi le roseau et sa mesquinerie, il laisse le dernier mot au chêne, qui meurt, certes, mais devient par là même héroïque et garde toute sa grandeur jusqu'à la fin. À un homme qui choisirait de se soumettre et de courber l'échine, le narrateur préfère l'homme qui résiste et ne renonce pas à son identité et à ses valeurs, quitte à en mourir.

Conclusion

Avec « Le Chêne et le Roseau », Anouilh offre une récriture originale de la fable de La Fontaine. Déjouant les attentes du lecteur, il transforme les caractéristiques des deux personnages pour livrer une fable plaisante, aux accents parodiques, et surtout nous incite à porter un regard plus critique sur cette « humaine nature » si encline à « plier ». À un peuple humble mais parfois servile, Anouilh oppose la grandeur et la fierté de celui qui refuse de céder. Dans cette perspective, le chêne ne rappelle-t-il pas Antigone, autre personnage célèbre de l'œuvre d'Anouilh, auquel il a consacré une tragédie ?

Ce qu'il ne faut pas faire
Choisir de traiter ce sujet sans connaître « Le Chêne et le Roseau » de La Fontaine.

SUJETS TOMBÉS AU BAC SUR CE THÈME

Dissertations
– La transposition d'une œuvre d'un genre dans un autre vous paraît-elle être un enrichissement ou un appauvrissement ? (Sujet national, 2003, série L)
– Quand vous abordez une œuvre, cherchez-vous plutôt la nouveauté et l'originalité, ou appréciez-vous les œuvres qui s'inspirent de situations, de thèmes ou de personnages connus ? (Amérique du Nord, 2006, série L)
– Selon vous, réécrire, est-ce chercher à dépasser son modèle ? Vous pourrez vous intéresser à d'autres genres que le roman. (Sujet national, 2010, série L)

Illustrations de Thomas Tessier.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Victor Hugo appartient à tous

Dans l'affaire *Cosette*, les arguments des descendants d'Hugo contre François Cérésa ne tiennent pas. Lauretta Hugo trouve l'idée d'une « suite des *Misérables* » aussi scandaleuse que la sortie, en 1997, du *Bossu de Notre-Dame*, dessin animé américain de l'entreprise Walt Disney qui reprenait *Notre-Dame de Paris* sans citer une seule fois le nom de son auteur. Elle a tort.

Dans ce dernier cas, une œuvre était pillée sans vergogne, sans reconnaissance aucune pour son pays d'origine ni pour l'individu qui l'avait créée ; la démarche relevait de la prédation et du mépris culturel (donnez-moi vos créations et ensuite passez à la caisse – non pour toucher des droits mais pour payer votre entrée !).

Dans l'autre cas, ce qui la chagrine – la mention faite du nom de son ancêtre et du titre de son roman dans la promotion du nouveau livre – est précisément la preuve que sa création ne lui est pas déniée. On pourrait même y voir la plus belle forme d'hommage. Car ce n'est pas un mince travail, même si on en escompte de substantielles retombées commerciales, que d'écrire plusieurs tomes de cinq cents pages, et qui se tiennent, avec des personnages qu'on n'a pas choisis !

D'autant qu'une suite, contrairement à une adaptation théâtrale ou cinématographique, n'altère en rien l'œuvre originale. Au contraire, elle incite à y revenir, comme à sa source et à son aune. Elle se sert de sa notoriété, mais en même temps la ravive.

Pourquoi donc s'indigner soudain d'une pratique littéraire tout à fait courante et qui remonte au moins aux successeurs d'Homère, Eugammon, Quintus de Smyrne ou Virgile ? Hugo lui-même s'y est livré : dans sa *Légende des siècles*, « Le Mariage de Roland » et « Aymerillot » poursuivent *La Chanson de Roland*. Mieux, une première suite aux *Misérables* est déjà parue en 1996 chez Lattès, la *Cosette* de Laura Kalpakian, sans susciter la moindre émotion.

Autre grief : en faisant échapper Javert au suicide et en le faisant s'amender, François Cérésa aurait trahi en quelque sorte rétrospectivement *Les Misérables*. C'est doublement faux. D'une part, chez Hugo, au moment où il se donne la mort, le persécuteur de Jean Valjean est déjà sur la voie de la rédemption ; il ne se jette dans la Seine que par désaveu de lui-même. D'autre part, le propre d'une suite réussie – c'est souvent le cas quand un auteur se continue lui-même (comme Rabelais dans le *Tiers Livre* ou Cervantès dans la seconde partie de son *Don Quichotte*) – est de rompre peu ou prou avec l'œuvre de départ, d'être pleine de rebondissements et quasiment imprévisible.

Dans ces conditions, rien n'empêche de penser que l'auteur des *Misérables*, si l'envie de poursuivre l'avait pris, aurait lui-même pu ressusciter Javert, à l'instar de Sir Conan Doyle ressuscitant Sherlock Holmes. Son roman, comme tous les grands romans populaires de l'époque, n'est-il pas plein de tels coups de théâtre (voyez les réapparitions de Thénardier) ? L'assignation adressée aux éditions Plon par Pierre Hugo se raccroche désespérément à une phrase que son arrière-arrière-grand-père aurait dite sur la mort de Javert : « Si cette fin n'émeut pas, je renonce à écrire jamais ! » Hélas ! cette belle hyperbole n'a pas du tout le sens que notre plaideur veut lui donner : c'est l'exclamation d'un auteur fier d'avoir réussi son coup, non un appel à interdire quoi que ce soit.

Plaideurs ou non, les descendants de Victor Hugo ont un même tort : celui, je le crains, de n'avoir pas bien compris ce qu'est la littérature. Suite, réponse, reprise, adaptation, pastiche, parodie, allusion, mise en abyme, traduction, mise en vers, la littérature s'est toujours nourrie de littérature (et la peinture de peinture, la musique de musique, etc.). C'est ce que, voilà plus de trente ans, du côté de la revue *Tel Quel*, Julia Kristeva théorisait sous le nom d'« intertextualité ». Croire qu'on écrit en dehors d'une langue et d'une tradition littéraire – qu'on la suive, qu'on s'y oppose ou qu'on en joue – c'est croire, comme la colombe de Kant, qu'on volerait mieux s'il n'y avait pas d'air !

Mais le pire, c'est, comme Pierre Hugo, de faire juges de ces questions esthétiques non les spécialistes – critiques, écrivains, historiens de la littérature – ni les lecteurs, mais des hommes que rien ne prépare, ès qualités, à les comprendre : avocats et magistrats. Et de contribuer un peu plus, sur le modèle américain, à une préoccupante judiciarisation de la culture. Les procès pleuvent aujourd'hui comme à Gravelotte sur les auteurs et les éditeurs. Dans leur diversité, ils ont les mêmes caractéristiques : le détournement de la loi, l'appât du gain, la réduction préoccupante du domaine public.

On utilise désormais à cet effet le droit des marques et le droit moral. L'un permet, moyennant une modique redevance, de « déposer » à l'Institut de la propriété industrielle des noms de personnages, et même de simples mots, pour confisquer des réalités culturelles qui appartiennent à tous. L'autre permet de prendre en otage des œuvres pourtant libres de droits.

Distinct du droit d'auteur, ce droit moral garantit à l'auteur le « respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre » : il le protège, par exemple, contre d'éventuels éditeurs indélicats qui mutileraient ou retoucheraient son œuvre. Personne ne trouvera à y redire : il est normal que l'auteur ait son mot à dire sur ce qu'on publie sous son nom. Mais ce droit ne cesse pas avec sa mort ; il est « perpétuel, inaliénable et imprescriptible ». Là encore, rien à redire, s'il préserve l'intégrité de l'œuvre à travers les âges et s'il est exercé de façon sage et désintéressée. Tout dépend de qui l'exerce. Or revoici les descendants ! S'il peut, en effet, être conféré à un tiers par testament de l'auteur, il est également et automatiquement dévolu par la loi aux héritiers, de génération en génération, jusqu'à la fin des temps ! Et il fournit aux moins scrupuleux d'entre eux une manne supplémentaire, quand bien même l'œuvre serait tombée depuis longtemps dans le domaine public.

En fait, en demandant 4,5 millions de francs (!) de dommages et intérêts au nom de son ancêtre, Pierre Hugo a le mérite involontaire de nous inciter à reposer le problème des ayants droit d'écrivains. Quelques-uns, certes, sont irréprochables, dévoués, larges d'esprit, se démenant pour arracher à l'oubli les textes, tous les textes, de celui ou de celle qu'ils représentent. Mais auprès d'eux, combien d'héritiers abusifs, agissant en censeurs et en rapaces ! Tous n'ont pas le courage, comme Madeleine Gide, de faire leurs mauvais coups du vivant de l'auteur (brûler ses lettres, en l'occurrence). De la femme de Jules Renard caviardant son *Journal* à la sœur de Nietzsche tripatouillant *La Volonté de puissance*, les exemples sont légion.

On n'a pas fait la Révolution, nuit du 4 août comprise, pour voir repoindre, deux siècles plus tard, dynasties et privilèges ! Le droit moral d'un écrivain, surtout lorsque, comme Hugo, il a incarné un moment de l'histoire d'un peuple, devrait appartenir à ce peuple tout entier et, d'une façon générale, à tous ceux qui, à travers le monde, aiment son œuvre. À eux de la protéger : collectivement, dans le cas d'affaires comme celle du *Bossu de Notre-Dame*, en protestant et en boycottant, ou bien, si des décisions sont à prendre pour la publication d'inédits, de lettres ou de brouillons, et dans le sens le plus libéral, par l'intermédiaire d'associations compétentes, réunissant spécialistes, critiques et représentants des institutions littéraires. Des descendants de l'auteur pourraient y siéger, mais seulement dans la mesure où ils feraient la preuve d'une réelle connaissance de l'œuvre et sans voix prépondérante.

Bref, on aurait envie de reprendre dans cette affaire le mot du peintre Apelle au cordonnier qui prétendait juger l'un de ses portraits : « *sutor, ne supra crepidam !* », « cordonnier, pas plus haut que la chaussure » ! Homme de loi, pas plus haut que ta robe ! Si ton code est flou ou détourné, ne juge pas ! Et vous, chers descendants, contentez-vous de descendre !

Dominique Noguez
(27 juin 2001)

POURQUOI CET ARTICLE ?

En 2001, à la veille du bicentenaire de la naissance de Victor Hugo (1802) Olivier Orban, patron de la maison d'édition Plon, cherche un écrivain capable d'écrire une suite des *Misérables*. Il retient François Cérésa, qui ressuscite l'inspecteur Javert. Celui-ci devient un héros positif dans les deux volumes publiés, avec un succès relatif, au printemps et à l'automne 2001 : *Cosette ou le temps des illusions*, puis *Marius ou le fugitif*. Cette publication suscite la colère de Pierre Hugo, descendant de Victor, qui réclame son interdiction et des dommages et intérêts. Un premier jugement du tribunal de Paris est favorable à Plon. Le plaignant fait appel. En 2004, la cour rend un arrêt qui contredit la première sentence, estimant que les livres de François Cérésa portent atteinte au droit moral du grand Victor Hugo. Au nom de la liberté d'expression et de création, Plon forme un pourvoi en cassation. Les héritiers de Victor Hugo sont finalement déboutés en 2008 par la cour d'appel de Paris. Sur la problématique des « suites » d'œuvres célèbres, le candidat au bac lira avec intérêt le texte de Dominique Noguez qui présente **une défense vigoureuse du droit aux réécritures**. Pour lui, « Suite, réponse, reprise, adaptation, pastiche, parodie, allusion, mise en abyme, traduction, mise en vers, la littérature s'est toujours nourrie de littérature. »

LES ARTICLES DU Monde

Les infortunes des « Misérables »

Les héritiers de Victor Hugo demandent l'interdiction de la suite écrite par François Cérésa. Le coup éditorial devient une polémique judiciaire. Cosette rejoint au tribunal Lara, Scarlett et Tintin.

C'est la recette d'un cocktail éditorial concocté par Plon : un mythe littéraire (« le roman français le plus lu en France et à l'étranger »), une histoire toujours populaire (« dix millions et demi de téléspectateurs ont vu la série sur TF1 »), des bons sentiments (Javert veut réparer le mal qu'il a fait), beaucoup de publicité (1,5 million de francs [228 673 €]), des bonnes feuilles dans *Paris-Match*, des projets d'adaptation. En secouant bien, Plon espérait obtenir « l'événement éditorial de l'année », ainsi qu'il l'annonce dans le communiqué de présentation de *Cosette ou le Temps des illusions*. En secouant un peu plus fort, vous ajoutez des héritiers, des avocats, des juges, des partisans, des opposants, et vous obtenez une bonne polémique de printemps.

Les héritiers de Victor Hugo ont assigné Plon en justice pour atteinte au droit moral. Ils estiment que « Victor Hugo avait considéré *Les Misérables* comme une œuvre achevée, n'appelant ni suite, ni réécriture ». À propos du suicide de Javert, Victor Hugo commentait : « si cette fin n'émeut pas, je renonce à écrire jamais ». C'est cette remise en cause de la mort de Javert qui choque Pierre Hugo, aîné des ayants droit de l'écrivain. Il demande l'interdiction du livre et des dommages et intérêts de 4,5 millions de francs (686 000 €), « pour que Plon ne fasse pas de bénéfices avec *Les Misérables* et que l'argent revienne à une association ». La Société des gens de lettres s'associe à la procédure, sans demander d'interdiction du livre et pour 1 franc de dommages et intérêts. Pour son président, Georges-Olivier Chateaureynaud, « il faut que le principe du droit moral soit réaffirmé ». Une autre descendante, Lauretta Hugo, refuse de « récupérer aucune partie de cet argent sale » et veut un procès « moral et symbolique » (Libération du 15 mai).

Pour l'avocat de François Cérésa, Jean-Claude Zylberstein, ces procédures « vont à l'encontre de ce qu'est l'histoire littéraire, qui a vu de nombreuses suites et adaptations d'œuvres préexistantes. François Cérésa a voulu rendre hommage à un élément du patrimoine littéraire. Des adaptations musicales et cinématographiques ont davantage dénaturé l'œuvre d'Hugo, sans que cela choque les héritiers ». Émmanuel Pierrat, avocat de Pierre Hugo, rétorque que ce n'est pas le principe des suites qui est contesté. « Le Nouveau Testament, c'est la suite d'un livre qui a bien marché, mais en revenant sur la mort de Javert, Cérésa intervient sur l'œuvre même de Hugo ». Le tribunal de grande instance de Paris examinera la question le 27 juin, si une conciliation n'intervient pas d'ici là. Olivier Orban avait proposé de donner un exemplaire des *Misérables* de Hugo, en même temps que Cosette. Ce qui a été refusé par les héritiers, qui voyaient là une façon de légitimer le livre de Cérésa.

Les suites romanesques sont inséparables de l'histoire littéraire. Les héritiers d'Homère n'ont pas songé à demander des comptes à James Joyce pour son Ulysse, ni ceux de Sophocle à Robbe-Grillet pour *Les Gommes* ! La reprise ou la continuation d'un texte est pratique courante au Moyen Âge (*Le Roman de la Rose*) comme au XVIIe siècle (de Corneille à La Fontaine). Le fils de Paul Féval a écrit Le Fils de Lagardère – avec l'autorisation de l'ayant droit qu'il était – tandis que Roger Nimier a ajouté un D'*Artagnan amoureux* à la trilogie de Dumas – c'est l'une des références de François Cérésa. Au début de l'année, Charles-Henri Buffard a imaginé *La Fille d'Emma* sans tapage chez Grasset, tandis que l'écrivain argentin Edoardo Berti a mis ses pas dans ceux de Nathaniel Hawthorne.

Dans le cas présent il y a une volonté, parfaitement assumée, d'exploitation commerciale. Le livre se vend davantage sur le nom d'Hugo et la renommée de l'œuvre que sur celui de Cérésa, dont les livres précédents n'ont jamais bénéficié d'une mise en place de 65 000 exemplaires. Dans l'histoire récente, deux cas ont eu autant de retentissement : un auteur anglais, Alexander Mollin, a publié *La Fille de Lara*, qui serait passée inaperçue s'il n'avait pas été présenté comme la suite du *Docteur Jivago*. Publié par Transworld en Angleterre, traduit chez Bertelsmann en Allemagne, le livre a dépassé 150 000 exemplaires. Après des bagarres judiciaires dans plusieurs pays, Feltrinelli, titulaire des droits mondiaux de l'œuvre de Pasternak, a obtenu l'interdiction du livre.

Les suites d'*Autant en emporte le vent* constituent un vrai feuilleton. La première, commandée par les héritiers de Margaret Mitchell et due à une romancière spécialisée en best-sellers romanesques, Alexandra Ripley, est une jolie histoire de gros sous qui a rapporté énormément d'argent à ses promoteurs. Une autre, « autorisée », a vu l'abandon de l'écrivain Pat Conroy devant les exigences de la famille, une autre encore,

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

tout aussi « autorisée », serait en cours de rédaction… En revanche, une suite non autorisée, intitulée *Done Gone with the Wind*, d'Alice Randall, donnant la parole aux Noirs de la plantation, a été interdite par un juge fédéral avant même sa publication (*Le Monde des livres* du 4 mai).

Les animateurs de sites Internet consacrés à Tintin ont, eux, été contraints, sous menace judiciaire, soit de se saborder (comme les sites consacrés au Petit Prince), soit de retirer les pages mettant à disposition des internautes des parodies de Tintin et en particulier la suite de L'AlphArt, qu'Hergé n'avait pas eu le temps de terminer. La veuve d'Hergé s'est opposée à tous les projets d'achèvement de l'histoire.

A-t-on le droit de voler le héros d'un roman et de lui prêter des aventures que son auteur n'avait pas prévues ? Michel Tournier, qui a publié en 1967 *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, qu'il a réécrit pour les enfants en 1971 en le titrant *Vendredi ou la Vie sauvage*, se sent bien sûr concerné : « Je dois tant à Daniel Defœ auquel j'ai emprunté son Robinson Crusœ et son Vendredi ! Je vais fréquemment dans les écoles dialoguer avec des jeunes ayant lu mon Vendredi et j'ai encore sur le cœur la question d'un élève auquel n'avait pas échappé cette parenté : "Ça vous arrive souvent de recopier vos livres dans ceux des autres ?" Mais je ne manque pas d'arguments pour ma défense. Je pense que certains héros de romans, aussi célèbres soient-il, demeurent prisonniers et inséparables de l'œuvre qu'ils habitent, poursuit-il. Valmont ne sort pas des *Liaisons dangereuses*, ni Julien Sorel du *Rouge et le Noir*. Ceux-là doivent y demeurer en paix. Il en va autrement de certains autres qui s'en échappent et deviennent de véritables mythes. Que faut-il pour cela ? Il faut qu'ils incarnent un certain aspect de la condition humaine. Tristan, c'est l'amour absolu, Dom Juan, la séduction, Faust, le savoir dévoyé, Robinson Crusœ, la solitude de l'île déserte. Moyennant quoi, ils s'évadent de leur œuvre natale et se mettent à animer des romans, des comédies et des opéras auxquels leur auteur n'aurait jamais songé. Oui, je le crois sincèrement, on a plus que jamais le droit d'écrire des « robinsonnades ». Les mânes de Daniel Defœ peuvent reposer en paix ». La justice dira si les « cosetteries » de Plon et de François Cérésa empêchent celles de Victor Hugo de reposer en paix.

Alain Salles et Martine Silber
(18 mai 2001)

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article analyse les arguments des deux parties dans le procès intenté par un descendant de Victor Hugo à l'auteur d'une suite des *Misérables*. La pratique des suites d'œuvres connues n'est pas nouvelle. Le candidat au bac en trouvera ici de multiples exemples. Sur le fond, la position de Michel Tournier, auteur d'une réécriture de *Robinson Crusoé*, est particulièrement significative. Pour lui, **un héros de roman peut sortir de l'œuvre originale et connaître un nouveau destin romanesque dès lors qu'il est devenu un « mythe »**.

LE GUIDE PRATIQUE

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

TEXTE OFFICIEL

L'épreuve écrite de français

Durée : 4 heures / Coefficients : 3 en série L ; 2 en séries ES et S et 2 en séries technologiques (hors STAV).

Les épreuves anticipées de français portent sur le contenu du programme de première ; elles évaluent grâce à un sujet unique les objets d'étude communs à l'ensemble des séries et, pour la série L, ceux de français et de littérature. Elles permettent de vérifier les compétences acquises en français tout au long de la scolarité et portent sur les contenus du programme de la classe de première. Elles évaluent les compétences et connaissances suivantes :
- maîtrise de la langue et de l'expression ;
- aptitude à lire, à analyser et à interpréter des textes ;
- aptitude à tisser des liens entre différents textes pour dégager une problématique ;
- aptitude à mobiliser une culture littéraire fondée sur les travaux conduits en cours de français, sur des lectures et une expérience personnelles ;
- aptitude à construire un jugement argumenté et à prendre en compte d'autres points de vue que le sien ;
- exercice raisonné de la faculté d'invention.

Les sujets prennent appui sur un ensemble de textes (corpus), pouvant comprendre un document iconographique aidant à sa compréhension. Ce corpus peut également consister en une œuvre intégrale brève ou un extrait long et doit s'inscrire dans le cadre d'un ou de plusieurs objets d'étude du programme de première, imposés dans la série du candidat.
Accompagné, ou non, de questions, le sujet offre le choix entre trois types de travaux d'écriture, liés à la totalité ou à une partie des textes étudiés : un commentaire, une dissertation ou une écriture d'invention. Cette production écrite est notée au moins sur 16 points pour les séries générales et sur 14 points pour les séries technologiques quand elle est précédée de questions, sur 20 dans toutes les séries quand il n'y a pas de questions.

Méthodologie et conseils

La dissertation

I. Lire le corpus de textes
Les textes proposés vous fourniront un certain nombre de pistes de réflexion, d'arguments et d'exemples que vous pourrez réutiliser dans votre dissertation.

II. Analyser le sujet
• Abordez le sujet sans idée préconçue. Posez-vous vraiment la question formulée par le sujet. S'il s'agit d'une citation, mobilisez vos connaissances sur son auteur, l'œuvre dont elle est issue, etc.
• Arrêtez-vous sur chaque terme du sujet et demandez-vous ce qu'il implique. Soyez attentif aux expressions employées : « dans quelle mesure… » « peut-on vraiment dire ». Interrogez-vous : s'agit-il de réfuter une thèse ? de la discuter ? de la soutenir ?
• Dès la lecture du sujet, notez au brouillon les idées qui vous viennent immédiatement à l'esprit : vous en écarterez sûrement certaines, mais cela vous permettra de solliciter rapidement vos ressources.

III. Construire le plan
• On distingue principalement trois types de plan :
– **le plan dialectique** confronte différentes thèses, avant de donner un avis personnel 4 sujets du type « *Pensez-vous que…?* » « *Dans quelle mesure peut-on dire que…?* », etc. ;
– **le plan thématique** organise un raisonnement à l'appui d'une thèse, tentant d'en dégager tous les aspects de façon cohérente 4 questions du type « *Qu'est-ce que… une œuvre engagée… un dénouement réussi… ?* ou « *Montrez que…* » ;
– **le plan comparatif** met en parallèle deux thèmes ou deux concepts tout au long du devoir et s'achève sur une synthèse qui peut, selon le cas, mettre en évidence les ressemblances, les différences ou proposer un dépassement.
• Le plan doit être construit selon une progression logique : suivez un **fil conducteur** qui vous mène à une conclusion. Le plan achevé, toutes vos idées doivent y avoir trouvé leur place.

IV. Rédiger l'introduction
• Procédez en trois étapes : **amenez le sujet**, **dégagez la problématique**, **annoncez le plan**.
• **Le sujet** : vous devez le resituer dans son contexte (histoire littéraire, évolution d'un genre, événements historiques, etc.) en montrant qu'il a un intérêt, qu'il ne sort pas de nulle part. Les phrases trop vagues et générales (du type « de tous temps, les hommes… ») sont à proscrire. Ensuite, citez la phrase du sujet : s'il s'agit d'une citation un peu longue, vous pouvez la tronquer en conservant les mots essentiels.
• **Dégager la problématique** revient à montrer en quoi la question posée par le sujet donne matière à réfléchir. Cette étape doit vous permettre d'indiquer dans quel sens va progresser votre argumentation. Le plus souvent, on peut formuler la problématique sous forme d'une ou plusieurs questions.
• Enfin, vous devez **annoncer votre plan**, en mettant l'accent sur les articulations logiques entre les parties.

V. Rédiger le développement
• L'organisation générale du développement doit montrer que votre dissertation est cohérente et progresse : chaque partie ou sous-partie doit s'achever sur **une transition** qui **récapitule** ce qui vient d'être dit et **fait le lien** avec la partie suivante.
• Il est important d'illustrer chaque idée par des **exemples** tirés de votre expérience de lecteur et d'élève. Un exemple doit être concis et présenté uniquement en fonction de l'idée qu'il sert. Si vous choisissez d'introduire des **citations** (tirées, par exemple, du corpus proposé), veillez à bien leur **attribuer un auteur**, à les mettre entre **guillemets**, à les retranscrire à la lettre et à signaler par des crochets ([…]) tout passage supprimé.
• Pensez à soigner la présentation en **aérant** votre devoir par des sauts de lignes.

VI. Rédiger la conclusion
• La conclusion est peut-être la dernière étape de la dissertation, mais ce n'est pas la moins importante. C'est sur cette note finale que le correcteur restera. Il est conseillé de rédiger au brouillon la conclusion, avant même de commencer le développement. Vous saurez ainsi dès le départ où vous souhaitez aboutir.
• La conclusion a une double fonction : d'une part **récapituler** le chemin parcouru en mettant l'accent sur ce que vous avez démontré ou sur l'opinion personnelle que vous avez développée ; d'autre part, **élargir le sujet**, par exemple en évoquant une autre œuvre du même auteur, un courant littéraire qui s'est opposé par la suite à celui dont vous avez parlé.

Attention ! La conclusion ne doit jamais vous servir à ajouter, à la dernière minute, une idée oubliée.

Le commentaire de texte

I. Lire le corpus de textes
• Bien que le commentaire ne porte généralement pas sur la totalité des textes du corpus, vous pourrez vous appuyer sur ces documents pour comprendre le sens du texte à commenter, sa place dans l'histoire littéraire, ses enjeux, etc.

II. Dégager des axes de lecture
• Lisez d'abord le texte plusieurs fois, sans vous laisser décourager si vous avez du mal à le cerner : appuyez-vous sur les connaissances que vous avez de l'auteur, du genre, de l'époque à laquelle il a été écrit. N'hésitez pas annoter le texte au cours de la lecture. Notez au brouillon vos premières impressions, quitte à les retravailler ensuite et à en éliminer certaines.
• Puis, analysez le texte plus en détail. Vous pouvez commencer par faire une étude linéaire qui aboutira à une série de remarques que vous regrouperez ensuite selon les **axes de lecture** choisis. Ils doivent rendre compte des caractéristiques du texte : selon le cas, vous pourrez en exprimer l'originalité (par rapport aux conventions d'une époque, par exemple), dégager une conjugaison ou une opposition de thèmes, montrer en quoi un premier niveau de lecture est supplanté par un second, moins évident mais plus profond, etc.
• Ces axes seront les différentes parties de votre plan. Deux écueils principaux sont à éviter :
– **ne pas tomber dans la paraphrase** du texte (« d'abord l'auteur parle de… ensuite il parle de… ») ;
– **ne pas non plus séparer le fond de la forme**.

III. Rédiger l'introduction
L'introduction d'un commentaire procède en trois étapes :
– **présenter le texte** et son **auteur** (titre de l'ouvrage, situation dans l'histoire littéraire, situation de l'extrait au sein de l'ouvrage, forme, etc.) ;
– **exposer votre approche** du texte ;
– **annoncer votre plan** (deux ou trois axes de lecture, articulés entre eux).

IV. Citer le texte
• Chacune de vos remarques doit s'appuyer sur le texte. Lorsque vous faites une citation, veillez à la retranscrire à la lettre et à signaler par des crochets ([…]) tout passage supprimé.
• Attention, une citation ne remplace pas une remarque sur le texte, mais vient soutenir votre interprétation. En d'autres termes, citer ne vous dispense pas d'analyser.
• Enfin, utilisez des expressions variées pour introduire vos citations : l'auteur « souligne », « évoque », « dépeint », « tourne en dérision », « met en évidence », « met en valeur », etc.

V. Rédiger la conclusion
La conclusion a une double fonction : dresser le **bilan de votre lecture** et **faire une ouverture**, par exemple en effectuant un rapprochement avec un autre texte du même auteur, ou avec un autre auteur de la même période.

ZOOM SUR…

L'oral de français : une question de fond et de forme.

Si l'examinateur juge avant tout de vos aptitudes et connaissances, il sera sensible également à la façon dont vous vous présenterez, à votre comportement face au sujet et face à lui. Consciemment ou non, il sera influencé par votre ton, votre façon de vous tenir, etc. Voici quelques conseils pour vous y préparer.

À l'oral, vous êtes évalués à la fois sur le contenu de ce que vous dites, les connaissances que vous avez accumulées tout au long de votre scolarité, mais aussi sur la forme de votre exposé, la manière dont vous vous exprimez.
Faites attention à ne pas parler trop vite et à **bien articuler** en posant votre voix : non seulement cela permettra à l'examinateur de comprendre sans difficulté ce que vous dites, mais cela vous aidera aussi à avoir confiance en vous.
Par ailleurs, sachez que **la qualité de votre raisonnement et votre aptitude à présenter des arguments de manière ordonnée** sont très largement pris en compte dans la notation. Pensez-y au moment de la préparation et, dans le fil de votre exposé, utilisez des mots de liaison : cela donnera le sentiment à l'examinateur que votre pensée est structurée, que vous savez où vous allez, et il aura moins de mal à vous suivre que si vous passez sans transition d'une idée à l'autre. N'hésitez pas à écrire sur votre brouillon ces connecteurs logiques pour ne pas oublier de les employer le moment venu !
N'ayez pas peur enfin de ménager **quelques silences** (pas trop longs, tout de même…) après votre introduction, entre les différentes parties de votre exposé, et avant la conclusion. De la même manière que vous sautez des lignes à l'écrit sur votre copie, **cette pause assumée montrera que vous avez la maîtrise de votre discours** et signifiera clairement que vous passez à une autre étape de votre raisonnement.

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

COACHING

10 conseils pour faire bonne impression à l'oral.

1. ARRIVEZ À L'HEURE

Cela peut paraître évident ! Sauf cas de force majeure, si vous arrivez en retard, vous aurez déjà fait mauvaise impression… avant même d'avoir ouvert la bouche !

2. AVANT DE PASSER, RESTEZ CONCENTRÉ

Avant de passer l'épreuve, vous devrez probablement attendre dans un couloir, ou dans une salle, le plus souvent avec d'autres candidats. Durant ces instants, il est important de rester concentré, de rassembler calmement ses idées. Chercher, par exemple, des informations auprès des autres candidats (sur l'examinateur, les questions qu'il pose, etc.) ne peut que vous stresser davantage et ne vous apportera rien.

3. RESTEZ NATUREL

Choisissez une tenue correcte mais dans laquelle vous êtes à l'aise. Ne forcez pas le ton de votre voix.

4. SOYEZ POLI ET SOURIANT

Ce n'est pas parce que vous êtes stressé, fatigué, angoissé ou au contraire trop sûr de vous qu'il faut en oublier la politesse. Rester correct et aimable, toujours poli sans obséquiosité ne peut que vous être favorable.

5. MAÎTRISEZ VOTRE STRESS

Le trac, tout le monde l'a, même ceux qui ont l'air très à l'aise. La difficulté, c'est de le surmonter. Il existe quelques techniques simples pour essayer : respirez à fond, évitez de trop bouger, installez-vous correctement sur votre chaise, parlez calmement. Concentrez-vous sur ce que vous avez à faire et sur ce que vous voulez dire, plutôt que sur l'air plus ou moins « sympathique » de votre examinateur.

LE CORPUS DE TEXTES

Quel que soit le sujet que vous décidez de traiter, vous disposez d'un corpus de textes qui ont nécessairement un lien entre eux : vous devez donc vous demander ce qui les rapproche (problématique, thèmes évoqués, genre, registre, etc.) et ce qui les distingue. Lisez-les très attentivement et n'oubliez pas d'étudier soigneusement le paratexte (nom de l'auteur, titre, date, introduction éventuelle, etc.).

L'écrit d'invention

I. Lire le corpus de textes

L'écrit d'invention n'est pas un exercice de pure imagination : vous devez vous appuyer fortement sur les textes du corpus, en comprendre les caractéristiques, les lire à la lumière des genres littéraires et des objets d'étude au programme.

II. Respecter les contraintes du sujet

• Vous pourrez être invité à rédiger un **article** (éditorial, article polémique, article critique – éloge ou blâme, etc.), une **lettre** (réponse à une lettre présentée dans le corpus, courrier des lecteurs, lettre ouverte, lettre fictive d'un personnage tiré d'un texte, etc.), un **monologue** délibératif, un **dialogue** théâtral, un **essai**, un **récit** didactique (fable, apologue, etc.), une **réécriture** (parodie, pastiche), etc.

• Votre devoir devra donc respecter un certain nombre de **contraintes liées à la forme et au genre littéraire**. Avant de rédiger, récapitulez ce que vous en savez : procédés d'écriture utilisés, registre (comique, tragique, polémique, etc.), point de vue du narrateur, mise en forme (une lettre ou un texte de théâtre, par exemple, ont des caractéristiques très spécifiques), etc.

III. Soigner l'expression

• Selon le sujet, vous pourrez être amené à vous exprimer de différentes manières : la rédaction d'un blâme, par exemple, impose souvent d'employer un vocabulaire péjoratif ; un discours enflammé recourt à des phrases exclamatives ; une description s'appuie sur de nombreux adjectifs ; une argumentation est structurée par des connecteurs, etc.

• Dans tous les cas de figure, veillez à employer un vocabulaire riche et varié, traquez les répétitions maladroites et relisez-vous attentivement.

La question liminaire

I. Comprendre la question

• La (ou les) question(s) liminaire(s) s'appuie(nt) directement sur le corpus de textes, en vous invitant selon le cas :
– à **situer** les documents dans leur contexte (mise en relation avec un mouvement littéraire) ;
– à **dégager un thème** commun à plusieurs documents ;
– à **comparer** les différents genres et registres ;
– à **confronter** les textes pour montrer à la fois leurs **points communs** et leurs **spécificités**.

• Ces textes ont toujours un rapport avec les **genres littéraires** et les **objets d'étude** au programme : vous devez donc mobiliser les **connaissances** acquises au cours de l'année.

II. Rédiger et organiser la réponse

• Votre réponse doit se présenter sous la forme d'un texte construit et correctement rédigé : **les notes et les abréviations sont à proscrire**.

• Bien que la question posée nécessite de vous appuyer sur les textes, prenez garde à ne pas transformer votre réponse en un catalogue de citations qui n'apporte aucun élément d'analyse. **Toute citation doit en effet venir à l'appui d'une interprétation**.

• Enfin, votre réponse doit être **organisée** : quel que soit le type de rapprochement que vous avez à faire, il faut dégager des **points communs** ou des **différences**, en ne perdant pas de vue la spécificité de chaque document.

La lecture méthodique à l'oral

I. Lire le texte

Le passage que vous aurez à expliquer est tiré de la liste d'œuvres et de textes que vous avez étudiés au cours de l'année. Lisez attentivement le texte plusieurs fois en mobilisant vos connaissances sur l'auteur, le genre, la période, la forme, etc. Au fil de la lecture, n'hésitez pas à annoter le texte. Listez au brouillon les premières idées qui vous viennent.

II. Dégager un axe de lecture

• Il faut dégager un **axe de lecture**, une perspective qui orientera votre explication et montrera l'intérêt du passage étudié. Pour déterminer cet axe, posez-vous des questions : *Qui parle ? De quoi ? Quel est l'enjeu du texte ? Quel est son plan (les différents mouvements du passage) ? Quel registre et quelle tonalité sont employés ? En quoi ce passage est-il caractéristique d'un mouvement ou d'un genre ?*, etc.

• Attention à ne pas calquer artificiellement une perspective sur un texte en récitant un cours.

III. Conduire l'explication

• La lecture méthodique est structurée en quatre étapes :
– **l'introduction** situe le texte dans l'œuvre et dans l'histoire littéraire ;
– **la lecture à haute voix** doit montrer que vous comprenez le sens du texte et respectez son ton, sa forme, etc. (en poésie, faites attention en particulier au mètre du vers) ;
– **l'analyse** proprement dite développe votre axe de lecture en vous appuyant sur le texte ;
– **la conclusion** récapitule les points les plus importants et tente une **ouverture** vers d'autres problématiques ou d'autres textes.

• Pour développer votre axe de lecture, vous pouvez **suivre l'ordre du texte** ou choisir **une approche synthétique** qui examine le texte en son entier sous différents angles à chaque fois (comme dans un plan thématique de commentaire composé).

L'IMPORTANCE DE LA PRÉPARATION ET DU BROUILLON

Bien sûr, tout se joue au moment où vous passez devant l'examinateur. Mais la préparation est un moment indispensable pour mettre toutes les chances de votre côté. Alors, utilisez bien le temps qui vous est imparti. Si besoin, commencez par vous relaxer en respirant profondément, puis lisez tranquillement l'énoncé du sujet.
Notez quelques idées en vrac avant de réfléchir à l'organisation de votre exposé. Préparez-vous alors un brouillon clair, qui vous servira d'appui pendant tout le temps de l'épreuve. N'hésitez pas à écrire gros, uniquement sur le recto et en numérotant les pages : cela vous évitera de mélanger vos feuilles et de commencer votre exposé par la conclusion…
Vous n'avez pas le temps de tout rédiger, mais prenez soin d'écrire entièrement votre introduction : vous vous sentirez plus à l'aise pour commencer, sans oublier pour autant de lever les yeux vers l'examinateur. De plus, celui-ci aura une meilleure impression si vous débutez d'un ton assuré, grâce à votre brouillon rédigé, que si vous vous lancez dans une improvisation plus hasardeuse…
Pour le corps de votre exposé, utilisez en revanche la technique de prise de notes, en soulignant les idées phares, et en mettant en avant les transitions entre chaque idée ou chaque partie : écrivez les mots de liaison, pour que votre interlocuteur puisse facilement suivre le cheminement de votre pensée.
Inscrivez sur votre brouillon le mot « conclusion » et, lors de l'oral, n'hésitez pas à employer une formule du type « j'en viens à la conclusion » ou « en conclusion, on peut dire que… ». Vous signifierez ainsi clairement à l'examinateur que votre exposé touche à sa fin.
Ainsi muni d'un brouillon clair et bien organisé, vous aurez moins de mal à prendre de l'assurance lors de l'épreuve. Car si jamais vous perdez un peu le fil, vous savez que vous pourrez vous raccrocher à lui. Comme une soupape de sécurité, il vous évitera de paniquer.

6. APPORTEZ VOTRE MATÉRIEL

Rien de plus agaçant pour un examinateur qu'un candidat qui n'a pas de quoi noter, qui fouille dans son sac à la recherche d'une gomme ou – pire – de sa liste de textes. Et ne pas avoir ses affaires, c'est aussi source de stress pour le candidat… !

7. UTILISEZ PLEINEMENT LE TEMPS DE PRÉPARATION

Vous avez en général autour de 20 minutes de préparation. Mettez ce temps à profit pour élaborer un plan. Ne rédigez surtout pas l'ensemble de votre réponse, notez uniquement quelques points de repère et les transitions. En revanche, réfléchissez aux mots que vous allez utiliser et aux différentes questions que l'examinateur pourrait vous poser.

8. SOYEZ INTÉRESSANT

Pensez que l'examinateur a beaucoup de candidats à voir dans la journée, essayez donc de susciter son intérêt. Parlez-lui posément en le regardant. Ne lisez pas vos notes car cela donne un ton monocorde très ennuyeux à écouter. Au contraire, n'hésitez pas à improviser pour rendre votre discours plus vivant.

9. SOYEZ CONFIANT… MAIS PAS ARROGANT

Il ne faut pas arriver non plus trop sûr de vous le jour de l'oral. L'examinateur est là pour estimer vos connaissances à leur juste valeur, ni pour vous « aider » ni pour vous « sacquer ». En d'autres termes, prenez conscience qu'il s'agit là d'une véritable épreuve, aussi importante que l'écrit qui se prépare avec sérieux et motivation.

10. APRÈS L'ÉPREUVE, NE VOYEZ PAS TOUT EN NOIR

Si l'examinateur vous a posé des questions, ce n'est pas forcément parce que votre exposé était insuffisant… S'il ne souriait pas, ce n'est pas parce qu'il ne vous « aimait » pas, etc. Faites la chasse aux idées sombres et préparez-vous plutôt pour l'écrit s'il n'a pas encore eu lieu !

© rue des écoles, 2011-2012. Reproduction, diffusion et communication interdites sans accord préalable de rue des écoles.

Crédits iconographiques

LE PERSONNAGE DE ROMAN, DU XVII^{E} SIÈCLE À NOS JOURS

Définition(s) et évolution du genre romanesque du XVII^{e} siècle à nos jours

p. 6 : M^{me} de La Fayette DR – p. 7 : Montesqieu DR ; Jean-Jacques Rousseau DR – p. 8 : Balzac © Getty Images/ Photos.com/ Thinkstock – p. 9 : Flaubert DR

Le personnage de roman : du héros à l'anti-héros

p. 12 : Cosette DR – p. 13 : Jeanne DR – p. 14 : Livres ancien © Fotolia

Personnage romanesque et vision(s) du monde

p. 18 : Voltaire © Pierre-Marie Philipp/ Fotolia – p. 19 : Gargouille DR – p. 20 : Fond papier DR

LE TEXTE THÉÂTRAL ET SA REPRÉSENTATION DU XVII^{E} SIÈCLE À NOS JOURS

L'évolution des formes théâtrales depuis le XVII^{e} siècle

p. 26 : Molière © Georgios Kollidas/ iStockphoto/ Thinkstock ; Racine © Getty Images/ Photos.com/ Thinkstock ; Pierre Corneille DR – p. 27 : *Les Comédiens italiens* DR ; Ubu Roi DR ; Richelieu © Getty Images/ Photos.com/ Thinkstock – p. 28 : Caligula © Plrang/ Fotolia

Le théâtre et la question de la mise en scène

p. 32 : Masques © Thinkstock – p. 33 : Téâtre © Getty Images/ Photos.com/ Thinkstock – p. 34 : Alfred de Musset DR – p. 36 : Beaumarchais DR

ÉCRITURE POÉTIQUE ET QUÊTE DU SENS, DU MOYEN ÂGE À NOS JOURS

Place et fonction du poète au fil des époques

p. 40 : Rimbaud DR – p. 41 : Ronsard DR

Versification et formes poétiques

p. 47 : *L'Inspiration du poète* DR – p. 49 : Érato © Gallica

L'écriture poétique : redécouvrir la langue, redécouvrir le monde

p. 52 : Baudelaire DR – p. 53 : Calligramme DR – p. 55 : Calligraphie © Sqback/ iStockphoto

LA QUESTION DE L'HOMME DANS LES GENRES DE L'ARGUMENTATION, DU XVI^{E} SIÈCLE À NOS JOURS

Les formes de l'argumentation

p. 61 : Allégorie de la rhétorique DR ; Discours © Hemera/ Thinkstock – p. 62 : Victor Hugo © iStockphoto/ Thinkstock

La réflexion sur l'homme à travers les textes argumentatifs

p. 67 : Rabelais DR – p. 68 : Jean de La Bruyère DR

ENSEIGNEMENT DE LITTÉRATURE – PREMIÈRE L

Vers un espace culturel européen : Renaissance et humanisme

p. 76 : Érasme © Photos.com/ Getty Images/ Thinkstock – p. 78 : Manuscrit de La Boétie © Gallica

Les réécritures, du XVII^{e} siècle à nos jours

p. 82 : Livres © Franck Boston/ Fotolia – p. 85 Le Chêne et le Roseau © Thomas Tessier

LE GUIDE PRATIQUE

p. 89 : Femme © iStockphoto – p. 90 : Élèves © iStockphoto – p. 92 : Livres, Oral et Élèves © iStockphoto – p. 93 : Diplôme DR

S'intéresser aux problèmes de l'éducation, c'est bien.
Être actif pour tenter de les résoudre, c'est mieux.

www.agissonspourleducation.fr

DÉCOUVREZ TOUTES LES ACTIONS CONCRÈTES DE LA MAIF
EN FAVEUR DE L'ÉDUCATION

MAIF
ASSUREUR MILITANT.

LOWE STRATEUS

MAIF - Société d'assurances mutuelle à cotisations variables - 79038 Niort cedex 9. Filia-MAIF - Société anonyme au capital de 114 337 500 € entièrement libéré - RCS Niort : B 341 672 681 (87 B 108) - 79076 Niort cedex 9.
Entreprises régies par le Code des assurances.